

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

JUILLET-AOUT 1928

Paul Jamot. — A propos du Centenaire de Goya (Avril 1928).

Paule Paget. — Les Fouilles d'Ensérune.

Florence Ingersoll-Smouse. — L'Œuvre peint de Paul Véronèse en France (2^e et dernier article).

Jurgis Baltrusaitis. — La Géométrie et les Monstres d'après quelques chapiteaux romans du Midi de la France.

Louis Réau. — Un chef-d'œuvre de Nattier retrouvé : Le Portrait du Dauphin, fils de Louis XV.

Crips-Day. — Le Monument funéraire du cœur d'Anne de Montmorency, Connétable de France.

Didier Rószaffy. — Le Centenaire du Peintre-Illustrateur hongrois : Michel Zichy (1827-1909).

René-Jean. — La Peinture au Salon des Tuileries.

Louis Dimier. — Tableaux qui passent.

Bibliographie.

Trois gravures hors texte :

Coupe attique à figures rouges, attribuée à Meidias (Collection Mouret) : héliogravure.

Suzanne au bain, par Paul Véronèse (Musée du Louvre) : héliogravure.

Portrait de Louis, Dauphin de France, par G. M. Nattier : héliogravure.

59 illustrations dans le texte.

70^e Année. 789^e Livraison.

5^e Période. Tome XVIII

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

Prix de cette Livraison : 20 francs.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

TÉLÉPHONE: Littré 48-59

La *Gazette des Beaux-Arts* publiée sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^o carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte: gravure au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Rédacteur en chef: M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.
Secrétaire de la Rédaction: M. René HÉRON DE VILLEFOSSE, Archiviste-Paléographe.

COMITE DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts;

Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre;

Robert JAMESON;

R. KOECHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'Ecole du Louvre;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie;

Ch. WIDOR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

PRIX DE L'ABONNEMENT:

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an.	100 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	120 fr.
— Autres Pays.	140 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN: 7 fr. 50

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION:

PARIS ET DÉPARTEMENTS.	160 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	180 fr.
— Autres Pays	200 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts* 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm, de 60 fr. pour les autres pays, et qui paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4^o carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique: ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Etranger, enseignement d'art, musique et décor théâtraux, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leur enrichissement et leur activité.

BEAUX-ARTS

Revue d'information artistique paraissant deux fois par mois

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e). — Téléphone : Littré 48-39

BEAUX-ARTS paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro de 16 pages in-4^o carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'*actualité artistique*: expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. *Chaque numéro* renferme un BULLETIN DES MUSÉES de 4 à 8 pages rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Pour les abonnements et la vente au numéro de *Beaux-Arts*, s'adresser à l'Administrateur de la Revue, 106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6^e).

Directeur: Théodore REINACH, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France ;

Directeur-adjoint: Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION :

Président: Raymond KÖEHLIN, Président du Conseil des Musées Nationaux ;

MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie ;

Théodore REINACH ;

Paul VITRY, conservateur aux Musées Nationaux, *rédacteur en chef de la Revue* ;

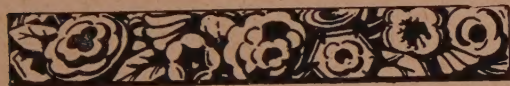
Georges WILDENSTEIN.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS et DÉPARTEMENTS. — Un an	40 fr.
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	50 fr.
autres Pays	60 fr.

Prix du numéro : Deux francs.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS.



SABINO

LUMINAIRE ARTISTIQUE
17 RUE S^TGILLES PARIS 3^e

VERRERIE D'ART

ELECTRICITE

LUSTRES
APPLIQUES
GIRANDOLES

BRONZES
MODERNE
CLASSIQUE

EXPOSITION PERMANENTE

R. C. 58196 28141



CHEMINS DE FER DU NORD

PARIS-NORD A LONDRES

Via Calais-Douvres — Via Boulogne-Folkestone

Traversée maritime la plus courte.

Quatre services rapides dans chaque sens.

Via Dunkerque-Tilbury

Service de nuit, Voitures directes à Tilbury
pour le Centre et le Nord de l'Angleterre.

SERVICES RAPIDES

Entre la France et la Belgique,
l'Allemagne, la Pologne, la Russie,
et les pays Scandinaves.

SERVICES PULLMAN

Paris à Londres, *La Flèche d'Or*
Paris-Bruxelles-Amsterdam, *l'Etoile du Nord*
Calais-Lille-Bruxelles
Londres-Boulogne-Vichy (*Saison d'été*)

Pour tous renseignements,
s'adresser Gare du Nord à Paris.



CAILLEUX

EXPERT PRÈS LE TRIBUNAL CIVIL DE LA SEINE

EXPERT-CONSEIL DU GOUVERNEMENT PRÈS L'ADMINISTRATION DES DOUANES

TABLEAUX de MAITRES du XVIII^e SIÈCLE

136, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII^e

R. C. Seine 93 343

LE PORTIQUE

LIVRES D'ART

ABONNEMENT — VENTE

SALLE DE LECTURE

CONFÉRENCES — EXPOSITIONS

99, BOULEVARD RASPAIL, VI^e

LIBRAIRIE DE FRANCE - Tél. Fleurus 51-10



GALERIES KLEINBERGER

PARIS

9, rue de l'Echelle

NEW-YORK

12 East 54th Street

R. C. Seine 171.152

TABLEAUX ANCIENS

Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive

JEAN CHARPENTIER

TABLEAUX ANCIENS ET OBJETS D'ART

DÉCORATIONS DU XVIII^e SIÈCLE

GALERIE D'EXPOSITIONS :

76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII^e)

R. C. Seine 100 416

WILDENSTEIN

Tableaux Anciens

Objets d'Art et d'Ameublement

57, Rue La Boétie

*** PARIS ***

WILDENSTEIN and C°. Inc.

647, Fifth Avenue * NEW-YORK

DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK

A PROPOS DU CENTENAIRE DE GOYA

(AVRIL 1928)

LE centenaire du grand peintre espagnol Goya a été célébré à Madrid par des fêtes qui ont servi de préface à une exposition remarquable et qui avaient attiré des délégués de tous les grands musées du monde. La délégation française se composait de M. Ernest Laurent, membre de l'Académie des Beaux-Arts, de M. Henri Verne, directeur des Musées nationaux et de M. Paul Jamot, conservateur au Musée du Louvre. Le dernier acte de ces belles manifestations eut lieu à l'Institut français de Madrid. Des orateurs français et espagnols prirent la parole. Notre ambassadeur, comte de Peretti de la Rocca, ouvrit la séance; M. Pierre Paris, directeur de l'Institut français, étudia les dernières années de Goya à Bordeaux. L'Espagne était représentée par M. Francisco Alvarez de Sotomayor, directeur du Prado; par M. Eugenio d'Ors, philosophe, critique et poète, presque aussi connu à Paris qu'à Madrid, et qui a eu l'élégance de parler en français et sans notes, et par le comte de Romanonès, président de l'Académie San Fernando, ancien président du Conseil et grand orateur. Leurs discours exprimèrent en termes subtils ou magnifiques une grande amitié pour la France. Les Français Henri Verne, Ernest Laurent et Paul Jamot alternèrent avec les Espagnols. Nous sommes heureux de publier l'essentiel du discours de notre collaborateur, M. Paul Jamot.



TOUT le monde a dit que Goya est le père de l'art moderne. Il ne faut pas se lasser de le redire, puisque c'est vrai. Je me permettrai seulement de proposer à la formule une légère variante: depuis cent ans, chez nous, puisque c'est la France qui, dans ce siècle, a eu l'honneur des initiatives, il n'y a guère eu d'artiste original qui ne puisse se réclamer de Goya. En d'autres termes, notre art n'a été l'art moderne que dans la mesure où il se rattache à Goya.

Non pas qu'il s'agisse toujours d'une influence, directe et positive, qu'il soit facile de prendre sur le fait. Bien que Goya soit mort à Bordeaux après

quatre ans de séjour dans cette ville, ses peintures furent peu connues en France alors et bien des années plus tard. Quand Delacroix, quand Théophile Gautier ou d'autres du même temps parlent de Goya, c'est surtout à ses eaux-fortes qu'ils pensent, aux *Caprices*, aux *Désastres de la guerre*. Le Louvre possède de précieux feuillets où Delacroix, d'un trait de plume nerveux, a librement copié des dessins de Goya. Un grand artiste n'est pas un historien qui a besoin d'accumuler les documents afin de se faire une opinion. Pour l'orienter dans une voie nouvelle, il suffit parfois d'une seule œuvre d'un autre grand artiste, vue par hasard, si la rencontre a lieu à une heure favorable.

L'influence de Goya, cependant, s'est exercée d'une façon à la fois plus subtile et plus vague. Le grand Espagnol a eu en Espagne des imitateurs, dont le plus connu est Eugenio Lucas. Ni Delacroix, ni Daumier, ni Manet lui-même, bien qu'il lui ait emprunté plusieurs sujets de compositions, l'*Exécution de Maximilien*, le *Balcon*, n'ont à proprement parler imité Goya. Ils n'étaient pas de cette race servile. Mais ils ont reçu de Goya un bienfait plus rare et plus grand. Ils ont trouvé en lui la source jaillissante d'une sensibilité nouvelle, de cette sensibilité moderne qu'ils devaient à leur tour transmettre à d'autres générations. Je comparerais volontiers son cas à celui de Stendhal. L'auteur de la *Chartreuse de Parme* n'a-t-il pas prédit qu'il ne serait vraiment compris que quarante ans après sa mort ? Certains portraits de Goya par lui-même font penser au masque à la fois sensuel, spirituel et renfrogné de Stendhal. Voyez l'eau-forte que l'artiste a mise en tête d'un de ses recueils d'estampes et où on le voit de profil, engoncé dans le haut collet de sa redingote, l'œil plissé, la lèvre sarcastique, le front surmonté d'un haut chapeau tromblon.

Telle fut souvent la destinée des grands inventeurs. Ils travaillent pour l'avenir. Il arrive même que leur génie ne soit pas du tout précoce. Goya, — plus d'un de ses biographes l'a remarqué, — s'il était mort à quarante ans, ne nous aurait pas laissé une seule des œuvres où se marque son originalité. Ces génies-là ne sont pas de ceux qui se forment rapidement sous la direction d'un maître et qui, vite armés, se lancent brillamment dans la bataille et triomphent tout de suite. Ayant pour mission de créer un monde nouveau, ils ne peuvent avoir d'autres maîtres qu'eux-mêmes et l'expérience de la vie ; cette formation est infiniment plus lente que l'autre, mais comme elle donne des fruits d'une saveur plus forte et plus enivrante !

Au moment où Goya apparaît dans le ciel de l'art, l'école espagnole est en pleine décadence. Elle semble hésiter entre les virtuosités vides des habiles Italiens à la suite de Luca Giordano et les froides élégances de quelques

peintres français, de rang secondaire, attirés à la Cour par les rois Bourbons. Cependant, il y a en Europe plusieurs artistes originaux, créateurs de beautés ou de grâces nouvelles, dignes de retenir l'attention d'un débutant de génie, qui est né pour être à la fois un clairvoyant analyste des visages, un décorateur inventif, un fantaisiste tour à tour ou en même temps ironique et voluptueux, observateur aigu des petites ou grandes comédies humaines. C'est, en Italie, Tiepolo ; en France, Fragonard ; en Angleterre, Reynolds et Gainsborough. De ces illustres émules, Tiepolo, le plus âgé, est le seul dont Goya ait pu recevoir des leçons directes, sinon par le contact personnel, du moins par l'exemple d'œuvres importantes, Tiepolo, qui fut appelé à Madrid par le roi Charles III et qui peignit trois plafonds au Palais-Royal.

On ne peut croire que Goya soit demeuré indifférent à la prodigieuse virtuosité déployée par le Grand Vénitien, particulièrement dans l'immense espace, où tout autre se serait perdu, qui forme le dais joyeux et lumineux de la salle du Trône. Pourtant, si, au sortir des éblouissements du Palais-Royal, nous allons chercher Goya décorateur dans son œuvre la plus originale, à San Antonio de la Florida, nous nous apercevons tout de suite que



UN GROUPE D'ANGES, PAR FRANCISCO DE GOYA
PENDENTIF DE LA COUPOLE
DE L'EGLISE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA
A MADRID

le maître aragonais a pu demander quelques enseignements aux exemples de Tiepolo, — ne fût-ce que pour s'enhardir au large métier du fresquiste, lui le portraitiste raffiné, l'homme qui a su maintes fois enfermer dans un cadre étroit le meilleur et le plus spontané de son génie; — mais il ne lui doit rien, vraiment rien ni pour la couleur, ni pour l'harmonie, ni pour la composition, toujours chez lui si peu académique, ni pour le choix des types, c'est-à-dire pour ce qui fait l'étrange et incroyable séduction de cette coupole et de ces pendentifs, œuvre unique en son temps. Saint Antoine accomplit son miracle au milieu d'une foule vivante et familière, hommes et femmes en costume madrilène, *manolas* en mantilles, *muchachos* joyeux et déguenillés. Plus bas, des anges qui sont de charmantes jeunes femmes aux cheveux blonds ou bruns, vêtues de longues dalmatiques brillantes et brodées comme des robes de cour, lèvent leurs pâles visages aux yeux pleins de douceur, aux lèvres entr'ouvertes, avec des expressions de délicieuse extase et des gestes de cantatrices. On n'est pourtant pas étonné de leur voir de grandes ailes légères qui ne sont pas moins diaprées et soyeuses que leurs robes et que les souples draperies qui s'agitent derrière elles. Sur les plis de ces rideaux, les ombres portées de ces célestes créatures, projetées de bas en haut comme par une lumière de théâtre, mettent des noirceurs mystérieuses au milieu de toute cette féerie de nuances chatoyantes. Là tout est nouveau, tout est inventé. Rien ne paraît plus moderne à nos yeux que ces gris et ces noirs qui jouent le rôle d'une basse *sotto voce* dans une harmonie claire et aérienne. Nous sommes loin de l'éclatant, joyeux et parfois exquis Tiepolo, prince des improvisateurs.

Quant aux Anglais, il n'y a sans doute pas entre eux et Goya autre chose que des coïncidences dues à la similitude des temps. Certaines ressemblances que l'on peut noter aussi avec Prud'hon ne sont pas moins superficielles ni fortuites. Si des portraits, comme ceux de la *Reine Marie-Louise* ou celui du *Général Urrutia* font plus particulièrement penser à Gainsborough, c'est parce que celui-ci est le plus psychologue des grands portraitistes anglais. Mais sans vouloir diminuer leur mérite ni leur charme, combien les plus poétiques images féminines créées par Reynolds ou Gainsborough ne semblent-elles pas pauvres de vie profonde si on les compare aux peintures de Goya, terribles en leur impitoyable véracité sous les voiles prestigieux de la couleur. Voyez cette étonnante assemblée d'être vivants qui s'appelle la *Famille de Charles IV* : des personnages princiers, habitués au recul et à la flatterie, confessent leur âme et des secrets qu'ils ne connaissent pas eux-mêmes, en croyant n'exposer à l'admiration des peuples que de nobles attitudes traditionnelles et de riches habits de cour ! Du côté des Anglais, des images charmantes d'élégance, de mondanité, d'aristocratie. Goya, qu'il pei-

gne un homme ou une femme, une reine toute puissante ou un camarade, est passionnément curieux de vérité, d'une vérité qui ne ressemble à aucune autre. Il frôle la caricature et il atteint la vie. Cette attitude d'analyste ne l'empêche pas de faire, pour notre enchantement, jouer sur des révélations inattendues les magies les plus inédites du clair-obscur et de la couleur. Où, fût-ce chez Gainsborough, trouvera-t-on rien de comparable au



LA FAMILLE DE CHARLES IV, PAR FRANCISCO DE GOYA

(Musée du Prado.)

regard inquiétant et inquiet de *Bayeu*, peint par son beau-frère ? Mais l'habit gris de ce même *Bayeu* fait avec le fond une harmonie dont la subtilité et la nouveauté n'ont peut-être pas non plus d'équivalent chez les meilleurs Anglais. L'impérieuse *Reine Marie-Louise* nous montre aux plis de ses yeux et aux coins de sa bouche son âme de vieille sorcière impérieuse, et sa robe de gaze pailletée est une féerie qui brille avant de s'enfoncer dans la nuit.

Ce ne sont vraisemblablement aussi que des coïncidences qui nous font

évoquer le souvenir de Fragonard devant telle ou telle de ces petites toiles de Goya qui répondent à ce qu'on appelait autrefois tableaux de genre, mais qui dépassent si singulièrement cette définition par le sentiment ironique ou pathétique, l'âpreté de l'accent, l'imprévu de la composition. Fragonard a de la fantaisie, il se plaît aux jeux de la lumière dans un intérieur ; c'est un coloriste brillant et exquis ; il n'a pas été un peintre moins voluptueux de la femme que Goya. Il s'amuse, il nous amuse, il est léger, spirituel, il nous éblouit, il nous séduit. Il ne nous émeut pas, il ne nous touche pas au fond de l'âme. Goya, seul peut-être de tous les peintres avec Rembrandt, possède le secret du réalisme pathétique, tantôt amer, tantôt douloureux, tantôt satirique, tantôt allègre, qu'il fait surgir mystérieusement du sujet le plus trivial ou d'un spectacle que nul autre avant lui n'aurait songé à peindre. Je pense à cette *Maison des fous* qui, parmi d'autres chefs-d'œuvre, est le joyau de l'Académie San Fernando. Là on peut, à ce qu'il me semble, saisir sur le fait le génie de Goya dans ses intuitions, sa sensibilité impulsive, l'inattendu de ses décisions qui nous déconcertent d'abord et aussitôt après s'imposent à nous, s'emparent de nous. Si beaucoup de ses œuvres produisent un effet de surprise, c'est que lui-même a commencé par se laisser surprendre par le choc extérieur de la sensation et par le jaillissement interne de l'inspiration. Peu de calcul chez lui, pas de préméditation. A chacun de ses tableaux, on serait tenté de dire à chacun de ses coups de pinceau, il est neuf comme s'il n'avait jamais rien appris, il recommence la peinture et l'art, il ne sait pas comment il fera son tableau. A quelques pas de distance, nous voici attirés par une délicate harmonie de gris et de roses éteints sur laquelle coulent et s'épandent comme de frais ruisseaux de lumière argentée. Des censeurs moroses diront : « Quelle erreur ! Quelle méconnaissance des lois les plus élémentaires de la logique et du sentiment ! Est-ce ainsi qu'on nous annonce une prison ? et quelle prison ! Celle où sont enfermés sans jugement ni discussion jusqu'à leur mort des infortunés qui sont des innocents ? Ces faces hurlantes, ces gesticulations, ces silhouettes grotesques et tragiques, nues ou demi-nues, accroupies ou agenouillées, ou aplaties sur le pavé, ne devaient-elles pas émerger comme des visions infernales d'une caverne d'ombre ? Que vient faire ici cette lumière fine et paisible ? »

Elle vient faire, répondrons-nous, son effet de surprise. Goya, sans doute, a vu un jour un spectacle pareil, il en a senti l'ironie et il nous la fait sentir à son tour. « Approchez-vous, semble-t-il nous dire, et, dans ce qui vous apparaissait de loin comme une scène aimable, vous verrez, rendu plus tragique par le contraste d'une douce irradiation à laquelle aucun détail n'échappe, toute l'horreur d'une humanité dégradée et torturée ».

Parmi tant d'admirables ou précieux documents, l'Exposition du Centenaire

rassemblait un assez grand nombre de ces petits tableaux à sujets bizarres, mélodramatiques, romantiques, anecdotiques ou satiriques, qui sont chaque fois pour nous une révélation de génie; car chaque fois, nous pensons à ce que de tels sujets seraient devenus entre les mains d'un autre peintre et nous n'en goûtons que plus vivement ce que le magicien Goya en a fait : *Bandits dans une grotte arrachant leurs vêtements à des femmes tremblantes, Hôpitaux de pestiférés, Gitanes dans une caverne, Brigand coupant la gorge à une femme demi-nue couchée sur le sol, Décollation d'une femme nue, Naufrages, Scènes de prison*, merveilles de fantaisie poétique ou d'émotion mystérieuse,



LA MAISON DES FOUS, PAR FRANCISCO DE GOYA
ACADÉMIE SAN FERNANDO, A MADRID

presque énigmatique, et de tout ce qu'on peut rêver de rare dans la lumière et d'exquis dans la couleur. Plusieurs étaient peu connus. Le plus curieux peut-être et l'un des moins connus n'était pas au Prado : il constituait à mon avis le principal attrait de l'exposition restreinte, mais non négligeable, par laquelle la ville de Saragosse, non moins fière que Madrid du grand artiste qui lui touche de plus près encore par la naissance, avait voulu célébrer à son tour la gloire de Goya. Cette petite toile, que le catalogue (n° 26) appelait fort justement « *Capricho en colores* », *Caprice en couleurs*, et qui appartenait à M. le marquis de Legarda, représente la *Chute de Napoléon*. Le héros admiré et détesté est une sorte d'Icare qui tombe du ciel, en chute oblique, comme une étoile filante. Mais cet Icare a un uniforme militaire,

de grandes bottes et des ailes, l'une blanche, l'autre noire. La tête en bas, il traverse l'abîme azuré du ciel au-dessus des glauques étendues de la mer ; il va disparaître dans les flots, aux pieds d'une figure drapée à la poitrine nue, déesse affligée assise sur le rivage : la France. C'est le cas de dire qu'à vouloir rendre plastiquement une telle allégorie, tout autre se serait « cassé les reins », à l'exemple d'Icare lui-même. Mais qui aurait seulement tenté l'aventure ? Il fallait être un Goya, pour s'y risquer et réussir. Goya n'a pas peur du ridicule. Il sait que le miracle de l'art, c'est de se pencher sur le précipice et de n'y pas tomber, c'est d'oser ce qui épouvante les médiocres, les pusillanimes, les automates habillés en homme et les singes du génie. Avec ce sujet « impossible », grâce au ton de la mer et du ciel, au contraste de l'aile noire et de la blanche, à d'autres inventions spontanées de peintre, que sais-je ? il a enclos dans un cadre étroit une évocation à la fois familière et grandiose, qui fait penser à Shakespeare dont il n'avait sans doute pas lu une ligne et à Goethe dont il ignorait peut-être le nom.

Au sein d'une décadence où la vraie tradition espagnole semblait perdue, Goya renoue, à travers cent cinquante ans, avec le grand Velasquez. Mais Velasquez représente un point d'arrivée, un splendide et majestueux aboutissement au-delà duquel rien n'est possible, à moins de s'engager dans un chemin de traverse. Ce chemin de traverse, une imagination toujours bouillonnante, une verve endiablée, une sensibilité inquiète y poussent Goya, en lui ouvrant des perspectives multiples. « Il relie le passé à l'avenir », c'est ce qu'on peut dire de tout grand talent ; — « le meilleur du passé au meilleur de l'avenir », c'est plus rare, c'est plus beau, et c'est ce que l'on doit dire de Goya.

Son influence, autant que nous pouvons déjà en juger après cent ans, garde pour nous et pour nos héritiers, mille ressources diverses et inépuisables. Toute la peinture après Rubens est restée marquée de l'empreinte forte et brillante du grand Anversois. C'est une part presque égale dans l'évolution de l'art qui est échue à Goya. Il y a la peinture après Goya, comme il y a la peinture après Rubens.

PAUL JAMOT

LES FOUILLES D'ENSÉRUNE



On n'ignore que Marseille a été fondée par une expédition de Phocéens venus des rives d'Asie, vers l'an 600 avant notre ère. Il y a un fondement historique dans la gracieuse légende de Gyptis, fille du roi des Laboureurs qui vivaient « entre la Ligurie et la terre sauvage des Gaulois¹ », tendant sa coupe, pendant un banquet offert aux étrangers, au plus beau de leurs éphèbes, Euxène, qu'elle choisit pour époux.

On connaît également, dans les Musées d'Europe, de rares vestiges d'art grec, exhumés ici ou là, en Europe occidentale, le long du Rhône, dans le Jura, au cours du Rhin, jusqu'en Hollande... En Portugal aussi, et en Andalousie, dans les parages des portes d'Hercule, où s'étaient égarés de hardis nautoniers, que les fabuleuses richesses des Tartessiens et les fastueuses libéralités de leur roi éblouirent, et que chantèrent leurs aèdes.

On ignorait cependant encore jusqu'aux découvertes (dont les premières remontent à 1905) de Montlaurès, dans l'Aude, à 6 kilomètres Nord, Nord-Est de Narbonne, dues à Henri Rouzaud, et à celle d'Ensérune, dans l'Hérault, à 9 kilomètres Sud, Sud-Ouest de Béziers, dues encore à H. Rouzaud, qui mit au jour la première tombe en 1909, puis à Félix Mouret, que les Grecs avaient établi sur ces rives méditerranéennes, dont le doux climat et le terroir évoquent si fortement les grâces et les accents de la Grèce, des postes de négoce, d'un négoce actif, important, prospère.

La nécropole d'Ensérune surtout, a offert, grâce à son exceptionnelle ampleur, de splendides et nombreux spécimens d'art hellénique au savant

1. Justin, Livre XLIII, chap. III et IV. Par ailleurs, les découvertes de fragments de vases grecs à Marseille, dont les premières, par G. Vasseur, datent de 1913, ont confirmé les indications dues à l'historien Trogue-Pompée, originaire de Vaison-la-Romaine, sur l'installation et les influences des Grecs en Gaule méditerranéenne.

et tenace prospecteur Félix Mouret, après des années de fouilles prudentes à la fois et audacieuses, sur un haut plateau, souffleté par le *cers*¹, humidifié par le *grec*² qui sale les lèvres, ou embaumé par les arômes qu'un soleil d'août aspire d'une terre rôtie, et que propage un air qu'on voit vibrer.

L'Art admire, réunie au Musée du domaine du *Nègre*, dont Félix Mouret est le châtelain, une collection unique au monde, quant à l'unité et à l'authenticité de sa source, et surtout de son éloignement de la Grèce et de la Grande-Grèce. Des vitrines nombreuses renferment des reliques variées, recueillies sur le bûcher suprême, ou offrandes rituelles au défunt, parures, bijoux féminins d'or, de bronze, de corail, de verre irisé; agrafes de bronze, plus nombreuses qu'au Musée de Saint-Germain, épées droites, courbes ou plusieurs fois repliées sur elles-mêmes, épées celtes ou ibères; plaques de ceinturon, boutons de métal, ceintures annelées, menus objets de la vie quotidienne, strigiles d'airain et peignes d'ivoire. Et surtout, surtout, richesses incomparables en céramique grecque, gréco-italiate et ibérique. Évocations précises et éminemment esthétiques d'une collectivité dense, grecque en forte proportion, et dont l'intérêt serait faible, peut-être, pour les seuls artistes ou amateurs d'art, si, parmi ces témoins de l'incertaine période protoromaine, ne se trouvait une pure merveille, une kylix à figures rouges, de la période attique, due à l'atelier de Meidias, dont le cycle remonte, d'après Edmond Pottier, à environ 425-380 avant J.-C., et, d'après le distingué céramographe Georges Nicole, aux années comprises entre la dernière période du v^e siècle et le début du iv^e. « Si les exhumations de céramique grecque ont toujours été exceptionnelles en Gaule ou en Germanie, au dire même de Camille Jullian, nul gisement ne nous apporte, comme Ensérune, une telle moisson de céramique antique, et si variée ».

Dès le milieu du xix^e siècle, des archéologues, des numismates, des historiens de Béziers ou de Narbonne, quelques habitants des villages alentour, un petit curé de campagne, entre temps un savant, Émile Cartailhac, Henri Rouzaud, Félix Mouret enfin, sont tour-à-tour hantés par l'obsédante colline. Ce dernier, pressentant, tel un sourcier, dès 1909³, les richesses du sous-sol ensérunien, acquiert un rectangle de vignes, et fouille, dès lors, avec une méthode sévère. La terre est alternativement sèche et grasse, les ceps maigres ou luxuriants. Convaincu que les cendres humaines fertilisent encore, malgré les millénaires, certains sillons verdoyants du

1. Cers : vent du Nord-Ouest.

2. Grec : vent du Sud-Est.

3. C'est après la découverte de la première tombe grecque par H. Rouzaud en 1909, que Félix Mouret décida — en cette même année, — l'achat de son terrain.



COUPE ATTIQUE A FIGURES ROUGES
ATTRIBUÉE A MEIDIAS
(Coll. Mouret.)

plateau, le gentilhomme campagnard ordonne un jour à ses hommes de trancher une galerie de 40 mètres, large de 4 à 8 et profonde de 1^m10 à 2^m50. Quelle joie de découvrir 138 petites tombes à incinération, avec un précieux mobilier funéraire ! Communication est faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de cette exceptionnelle trouvaille qu'Edmond Pottier commente, dans la séance du 15 septembre 1916. Et, dès octobre de la même année, l'Institut fait avec Salomon Reinach et Pottier lui-même, sa première visite officielle au châtelain du *Nègre*. Les deux savants, enthousiastes, favorisent l'achat par l'État en 1925, du domaine Maux, contigu au terrain Mouret¹. Et c'est, depuis lors, la création, dans l'agreste villa d'Ensérune, d'un Musée national que des fouilles, intelligemment et libéralement subventionnées par l'État, permettraient de juger trop exigü, bientôt.

Les céramiques sont d'importation, ou indigènes.

Parmi les premières, voici tout d'abord des tessons de vases trouvés à Béziers, vases de style corinthien et vases attiques à figures noires, des VII^e et VI^e siècles avant notre ère. Un seul fragment de cette céramique, d'un métier d'ailleurs inférieur, a été trouvé à Ensérune. Mais quelle profusion, par contre, de vases attiques à figures rouges, et comme elle contraste avec l'indigence de trouvailles similaires; faites ailleurs qu'en Grèce... Si la religion grecque n'eût formellement ordonné des mutilations rituelles d'objets, portant aussi bien sur les pièces précieuses que sur les pièces sans valeur, que de belles coupes servant à la suprême libation, que de vases splendides eussent été ainsi conservés à nos émerveillements, dont il ne reste que des débris ! Il est permis aussi d'imaginer, n'est-il pas vrai, que le nombre des objets charmants ou précieux, propriété du mort, était si grand qu'on n'éprouvait aucune répugnance à en sacrifier quelques-uns. A moins encore que les béatitudes élyséennes ne fussent proportionnées à la valeur des offrandes mutilées...

C'est le 8 mai 1916 que les nombreux fragments de l'exquise coupe de Meidias, furent recueillis par Félix Mouret, auprès d'une œnochoé cinéraire ibérique, ne présentant, elle, aucun intérêt artistique. Afin de la retrouver toute, les cendres et la terre de cette tombe ont été passionnément, minutieusement passées au crible. Des morceaux font défaut, hélas ! qui ont dû demeurer dans la poudre du bûcher. Telle qu'elle est, avec son pied manquant, supprimant avec lui toute une partie du décor intérieur et

1. A la même époque, F. Mouret a fait don à l'État des terrains qu'il possède à Ensérune, sous réserve d'usufruit. En 1926, F. Mouret a été décoré pour ses découvertes et ses dons généreux à la nation.

extérieur, avec ses léchures de flamme et ses dorures éteintes, cette kylike demeure le chef-d'œuvre incontesté de la céramique grecque trouvée en Gaule. Son diamètre, sans les anses, est de 0^m25, son épaisseur de 0^m003. Sa pâte est d'argile rosée, son lustre noir brillant. La couleur blanche a été employée pour des retouches sur les fruits de la guirlande de lierre et pour souligner le bâton que tient le héros assis peint à l'extérieur. L'artiste



COUPE ATTIQUE A FIGURES ROUGES, ATTRIBUÉE A MEIDIAS (INTÉRIEUR)

Diam. sans les anses 0,25 ; Épaisseur 0,003

(Coll. Mouret.)

a rehaussé d'or les ornements féminins, ainsi que certains détails de décor, d'un relief léger, à l'extérieur de la coupe. Des traits en relief accusent, avec une maîtrise rare, le contour des visages, le modelé des corps nus, le détail des souples costumes.

A l'intérieur de la coupe est figuré l'épisode de la réconciliation de deux époux infortunés, l'une des plus dramatiques légendes de la Grèce. On lit aisément le nom de Képhalos, et difficilement celui de Prokris : ΚΕΦΑΛΟΣ et ΠΡΟΚΡΙΣ, au-dessus de leur tête. Le second a donc reçu du céramiste une

orthographe fantaisiste¹, licence point nouvelle chez les peintres de vases... Les deux époux, tous deux infidèles, tous deux repentants, sont peints ici, au moment touchant où, las de leurs aventures et ravis de retrouver leur tendresse passée, ils renouent leur ancienne union. Leur bonheur transparaît : Képhalos, assis à droite, vu de profil, regarde sa femme, qui tend



COUPE ATTIQUE A FIGURES ROUGES, ATTRIBUÉE A MEIDIAS

(REVERS B.)

(Coll. Mouret.)

les bras vers lui. Le chien Lælaps, imbattable à la course, cadeau de Prokris à Képhalos, doit regarder, lui aussi, la chasseresse, dans son costume sans apparat, avec, pour seul bijou, des boucles d'oreilles peintes en noir. L'adorable kylix est la seule de la céramique grecque qui ait reproduit cette scène, fait qui augmente encore sa valeur documentaire. Scène toute de sérénité, et dépouillée de vain et ridicule pathos. L'enlèvement du héros

1. Georges Nicole la corrige en : ΗΟΚΡΙΣ.

par Eos a été fréquemment retracé au Céramique d'Athènes, si la fin de Prokris, lugubrement frappée par son époux au cours d'une chasse n'a été figurée qu'une fois seulement, sur un vase qui se trouve au British Museum.

L'ornement qui encadre l'intérieur de la coupe mérite une attention spéciale. La même guirlande de lierre, — particulière aux œuvres d'un art raffiné et partant très rares, ici largement traitée et d'un effet des plus heureux, — apparaît aussi sur deux *stamnoi* d'Hermonax, sur des vases du Louvre de la moitié du v^e siècle, sur une coupe du Musée de Stuttgart trouvée dans le Wurtemberg ; enfin, sur la célèbre coupe de Munich, représentant Achille et Penthésilée.

Les grappes de fruits sont, dans l'œuvre d'Ensérune, figurées par un rond de menues rosettes symétriques, obtenues par des notes de retouche blanche. Une bande noire, circulaire, unie, donne de l'accent au décor. Le fond même de la coupe est cerné par une autre bande concentrique, méandres entrecoupés de damiers. Une manière de corde, constituée par des oves, l'interrompant, forme la ligne de base du tableau de la réconciliation conjugale.

L'extérieur de la coupe, avec ses quatre jeunes femmes et ses quatre éphèbes, décrit voluptueusement une des scènes de la vie quotidienne, de la vie privée chez les Grecs. Avant, après l'amour, douceur calme des entretiens, charme des confidents abandons, suavité des regards confondus, échange délicieux de sentiments qui ont su trouver leur « la ». Intimité chaste et libre à la fois de quatre couples de rang social, de parallélisme d'humeur, de tonalité d'âme heureusement harmonisés. On lit l'inscription NEANIAΣ : *Le jeune homme*, au-dessus de la tête de l'un des éphèbes, entièrement nu, le pied gauche sur un plateau plus élevé. — « Souvent, dans les peintures du v^e siècle, on voit ainsi, dit Georges Nicole dans la remarquable étude qu'il consacre au Vase d'Ensérune, dans les *Monuments et Mémoires de la Fondation Piot*¹, un héros figurer à côté de divinités telles qu'Hygieia ou Eudaimonia ». Les gestes des déesses, levant leurs bras musclés et fins, tendant une œnochoé ou une phiale, l'inclinaison charmante de leur visage au nez droit, la ligne exquise de leur *chiton* retenu par une ceinture, ou de leur *péplos* dorien tombant, les attitudes, les mouvements d'une souple et noble élégance des éphèbes, le décor fleuri enfin, mesuré, balancé, qui encadre les personnages de cette humanité sereine font de cette œuvre meidiesque un pur joyau.

L'hydrie signée de Londres, les hydries non signées de Carlsruhe et de Florence font preuve de la même sûreté de lignes, de la même esthétique interprétation de la figure et du corps humain. La comparaison attentive de

1. Premier Fascicule, n° 46 de la Collection. Edit. Ernest Leroux.

tels de leurs personnages avec tels autres de la coupe d'Ensérune ne dénote aucune infériorité chez ceux-ci. Le Néanias est le frère du Klytios de l'hydrie signée, et l'un des jeunes héros assis est le pendant de l'Héraclès du vase de Florence. « Tout dans la coupe de la collection Mouret, conclut Georges Nicole, rappelle le style meidiesque, le dessin et la disposition des coiffures, l'ajustement et la transparence des étoffes, la grâce des bras arrondis des femmes, le décor ornemental, l'emploi de la dorure et de la retouche blanche sont autant de raisons d'attribuer ce beau monument à l'école de Meidias. Toutefois, certaines divergences de style nous empêchent d'y reconnaître la main même de celui qui a peint l'unique vase signé de son nom : la composition largement conçue avec des personnages de belles dimensions, l'absence des lauriers, des écharpes étoilées et des tuniques brodées, celle des têtes penchées et des yeux rêveurs, si caractéristiques dans l'hydrie de Londres, enfin celle du fleuron dans la palmette décorative qui est ici sans fleuron. Nous y voyons donc l'œuvre d'un de ces céramistes anonymes qui se groupèrent autour du maître décorateur et s'inspirèrent de son goût et de ses inventions¹ ». « C'est la première fois, déclare Edmond Pottier, qu'on découvre en pays barbare une œuvre aussi remarquable, contemporaine de Praxitèle, de Parrhasios et de Zeuxis² ».

A côté de la précieuse coupe, combien d'autres exemplaires de style attique à figures rouges, à nous parvenus dans leur idéale intégrité ou glorieux tessons ! Parcourons ensemble les pages « pleines de sève archéologique et les planches pleines de riches images³ » de la contribution remarquable de Félix Mouret au *Corpus*.

Parmi les fragments de coupe nous voyons un « *petit Eros volant* » ; plus loin, « *un Ephèbe nu, debout, ceint d'une couronne blanche, regardant à sa droite une Niké qui lui apporte une couronne blanche...* ».

Parmi les cratères à panses renflées, admirons : *Eros, debout, nu et peint en blanc* ; à côté de lui : « *Aphrodite, assise, nue jusqu'à la ceinture* », « *un Ephèbe et une Ménade* »... Ailleurs, assistons au *Combat d'un Griffon contre trois Amazones*... Plus loin, voici « *qu'un Arimaspe monté sur un cheval blanc, se retourne pour frapper de son épée un Griffon...* ». Ephèbes, ménades, jeunes femmes, vieillards barbus, adolescents à leur toilette, hoplites se succèdent ainsi longuement, profilés sur des fragments de coupe, dont nombreuses sont celles qui durent rivaliser avec celle de l'atelier de Meidias.

1. *Monuments Piot*, Un vase du style de Meidias, par Georges Nicole. Fasc. 46.

2. Préface au *Corpus Vasorum Antiquorum*. Fascicule unique de la collection Mouret. Librairie ancienne Honoré Champion, Paris

3. Cette appréciation est de Camille Jullian.

Les déchets de l'Acropole ont fourni, dans leurs couches profondes, datées du IV^e siècle av. J.-C., par des fragments de poterie attique à figures rouges, une anse d'amphore sur laquelle on lit l'estampille ΔΙΟΚΑΕΙΑΣ



CRATÈRE GREC À FIGURES ROUGES

Haut. 0,405 ; Diam. 0,425

(Coll. Mouret.)

fréquente parmi celles qui proviennent de l'île de Rhodes au vin célèbre. Preuve évidente de ses rapports avec Ensérune et aussi de la somptuosité des festins qui comportaient des mets de choix arrosés de vins provenant de crus fameux, et bus dans des coupes grecques d'un galbe et d'un décor splendides...

Les vases de style grec hellénistique y sont fort peu nombreux, ainsi que



CRATÈRE GREC A FIGURES ROUGES

Haut. 0,31 ; Diam. 0,295

(Coll. Mouret.)

la céramique gréco-italiote, représentée seulement par un balsamaire déposé comme offrande dans une tombe.

Quant aux vases de style apulien, il est difficile de les départager d'avec

les vases campaniens. Ces derniers sont en abondance dans la collection Mouret, ce qui s'explique peut-être par la situation géographique de la Campanie, plus rapprochée des côtes de la Gaule. « Nulle part ailleurs l'on n'a recueilli, sur un espace aussi restreint, tant de vases de cette catégorie ; on en a trouvé jusqu'à quatre ou cinq dans la même sépulture¹ ».

Parmi les cratères campaniens, les uns sont décorés à la barbotine, les autres décorés en blanc ou en rouge pâle. Le vase enduit de vernis, le décorateur y a peint ses ornements ; la cuisson a eu lieu après. Aussi souvent voit-on, lorsqu'une guirlande en forme de feuillage ou imitant un des colliers à pendentifs des belles d'alors se détache de la poterie, apparaître la couche de vernis sur laquelle elle avait été apposée. L'un de ces vases porte, au bas du col, un nom grec ΠΑΝΟΣ, dédicace au dieu Pan, patron de ces petits monuments votifs qui foisonnaient dans la campagne grecque. Intéressant article d'exportation pour une clientèle pastorale !

Les cratères décorés à la barbotine sont soit caliciformes, soit campaniformes. Ces derniers devaient être extrêmement répandus à Ensérune, si on en juge par les fragments trouvés avec fréquence dans les déblaiements des tombes. Parmi ces vases, si nombreux étaient ceux d'environ 0^m41 de hauteur et de diamètre à l'embouchure, d'autres devaient bien mesurer, si l'on en juge par les dimensions des anses très ornées et l'épaisseur des parois de l'un d'eux, 0^m80, 0^m90 et plus. Sur leur col s'étaient alors deux pendentifs, au lieu d'un. Que somptueux devaient être ces vases, avec leur copie dorée des gracieux colliers des dames grecques !

Les cratères décorés de guirlandes de feuilles peintes en blanc ou en rouge pâle se distinguent de ceux décorés à la barbotine par leur forme plus dégagée, par leur vernis de tonalité plus claire, à vifs reflets métalliques, par leurs anses à pouciers plus légères.

Certains, frères de ceux classés à Florence ou à Naples parmi les apuliens, montrent, comme eux, et voisinant sur un même vase, de la peinture blanche, comme le veut la technique apulienne, et des feuilles de lierre tracées en relief, comme l'exige le style campanien.

Les plats campaniens, très nombreux, offrent une très complète variété d'estampilles. Quelques assiettes, dont les empreintes sont d'une rare finesse et qui étaient dans les mêmes sépultures que les grands cratères à formes de cloche semblent provenir du même atelier, qu'hésitent à situer, d'ailleurs, les plus autorisés des céramographes...

Parmi les vases campaniens à relief se trouvent des œnochoés, des cratères, des guttus, des plats profonds qui sont tous des produits de la

1. Félix Mouret, Notice du *Corpus*, p. 4.

Campanie à une époque où le décor particulier à cette province était très en vogue, c'est-à-dire aux III^e et II^e siècles avant J.-C.

Les vases d'Arezzo, d'une argile rouge pâle, et très fine de pâte sont très répandus à Ensérune, à Montlaurès et à Vendres (*Portus Veneris*), port de mer qui fut l'emporium de Béziers et l'avant-port de Narbonne, dès une très haute antiquité. Plusieurs d'entre eux portent la marque bien connue du potier ATEIUS. Ils sont le témoignage artistique de l'occupation romaine de l'oppidum, au I^{er} siècle avant notre ère. D'autres fragments plus rares,



CRATÈRE CAMPANIEN A POUCIERS

Haut. 0,215 ; Diam. 0,33

(Coll. Mouret.)

trouvés dans les substructions les plus profondes de la villa romaine de Vendres, sont d'une argile d'une délicatesse exceptionnelle, et très bien cuite. Ils sont la preuve, avec leur grenetis, leurs arcs de cercle, leurs torsades, leurs feuilles d'acanthé, d'un goût raffiné et d'une maîtrise technique.

Voisinant, dans les sépultures, avec ces nombreux vases grecs, apuliens, campaniens, arétins, toute une collection fort importante de vases ibériques renouvelle un problème que se sont déjà posé l'archéologie, l'ethnologie, l'histoire en même temps que l'art¹. Cette poterie en argile plus ou moins

1. On lira avec grand profit le livre de Pierre Paris, *Essai sur l'Espagne primitive*, qui a permis à tous les fouilleurs de se documenter sur la céramique ibérique.

claire ou grise, plus ou moins jaunâtre, rosée ou rougeâtre, bien épurée, parfois étonnamment légère, d'une habile cuisson, est recouverte ou non d'un engobe blanc, solide, ou marron, comme en Tartesside. Sur cet engobe qui lui est particulier, sont peints en noir, ou en rouge corail des ornements géométriques, réguliers, concentriques ou à bandes transversales. Semblables aux céramiques recueillies ici et là en Espagne, en Catalogne comme en Castille ou en Andalousie, voire même en Portugal, ces vases furent-ils importés de ces régions, ou sont-ils dus à des potiers autochtones ? Certaines particularités de forme, certains engobes, certains vernis, certaines nuances, ainsi que la nature propre de l'argile font pencher Félix Mouret vers cette dernière hypothèse. On avait cru tout d'abord se trouver en présence de céramique mycénienne, provenant des ateliers égéens. Mais, les plus anciennes d'entr'elles ne remontent qu'au ^{ve} siècle avant notre ère : elles sont datées, irréfutablement, par des poteries attiques de ce temps, voisinant avec elles dans les mêmes tombeaux.

Parmi ces céramiques indigènes, si quelques modèles ne relèvent que de l'art ibérique, foncièrement original (tasses cylindriques à rebord plat, œnochoés à panse ovoïde, balsamiques globuleux ou carénés, coupelles, plats à anse unique servant plutôt pour la suspension que pour la préhension, œnochoés apodes, à panse carénée, à fond souvent ombiliqué); si d'autres se rapprochent, curieusement, par leur ligne générale (une urne cinéraire sans anse notamment) de certain vases carthaginois, il en est de fort nombreux (ossuaires, vases de formes diverses, œnochoés, cratères, tantôt campaniformes, tantôt caliciformes), qui rappellent par leur ligne et leur ligne seule, leur décor demeurant essentiellement ibérique, ceux de Grèce ou de l'Italie du sud.

Regardez attentivement ces urnes apodes, ces menus pots à fards, ces petites coupelles ornées ou rustiques, qu'un examen sommaire doterait d'un extrait de naissance campanien; ces pots à miel; cet étrange vase moulé où Félix Mouret voit une coupelle à fromage, vase en forme de tête de femme, dont le front, le nez et les lèvres évoquent la sculpture grecque des temps héroïques, et semblable, cependant, à celui d'Ampurias en Catalogne, avec son même récipient supérieur percé de cinq trous, et son même trou d'évent dans la nuque, pour l'écoulement du petit-lait... Tous vases d'argile claire... Et, parmi ceux d'argile grise, remarquez-en plusieurs, nettement inspirés des cratères à pouciers ou des skyphos.

L'influence grecque est donc sensible dans cet art ibérique et, ce qui est non moins éclatant, c'est le métier dont cet art fait preuve, métier aussi poussé que celui de la plus belle céramique athénienne du Museo Nazionale, du Louvre et du British Museum.

Serait-il donc impossible que ce soit par la voie (combien lointaine!) des stations incontestablement tartessiennes, Amaréjo, Meca, Elche, que parvint jusqu'à Ensérune « cette céramique très soignée, rappelant les lécythes blancs grecs, à couverte blanche solide?¹ » Et n'est-on pas autorisé à percevoir l'influence directe des importations helléniques phocéennes, influence moins problématique, celle-là, parce que plus proche de notre ère, sur la céramique ibéro-ensérunienne? Ses artisans durent sans doute aux Grecs la pratique de ce vernis lustré dont se parent les plus jolies et les mieux conservées de leurs terres cuites, et qui donnent à leurs décors orangés, noirs, ou d'un joyeux corail leur éclat si doux à l'œil...

Enfin, quel « triste et fol amant d'anciens portraits » n'a longtemps rêvé devant la fameuse Dame d'Elche, découverte en 1896, dans la ville espagnole de ce nom, buste en pierre blanche, un peu plus grand que nature, d'une femme belle, noble, hiératique, dans l'âge sommet de la vie, déesse ou prêtresse, reine ou pythonisse, grande dame ou courtisane?¹... Le front est net, le nez est droit; les lèvres fortes et sensuelles, rappelant la bouche des statues de l'archaïque hellène. Le cou est puissant. Les yeux larges, bien fendus, regardent droit, loin,

scrutent, pensent. Les colliers sont pesants, l'ornement de la tête volumineux, décorativement bizarre, avec ses manières de larges œillères — robuste dentelle ou lourd métal ouvré, — et le haut bonnet, sur le sommet du crâne, rappelant ceux de nos filles d'Armor... Des traces d'un badigeon incarnadin adhèrent encore aux lourdes fanfreluches de pierre qui encadrent



CRATÈRE CAMPANIEN CAMPANIFORME
STYLE DE THERIKLÈS

Haut. 0,415 ; Diam. 0,395

(Coll. Mouret.)

1. Edmond Pottier, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1920, p. 31.

1. Sur le buste d'Elche, on lira avec intérêt l'article de Théodore Reinach, paru dans la *Revue des Études Grecques*, 1898.

le visage et aux lèvres de la Dame. Lèvres gracieuses d'un visage qui ne sourit pas, lèvres franches d'une bouche que clôt un éternel silence.

Et c'est au charme intense et inquiétant de cette Dame d'Elche qu'Edmond Pottier apparente la coupe de Meidias, pour considérer l'influence profonde de la Grèce sur la pointe extrême du ponant européen.

Écoutons-le :

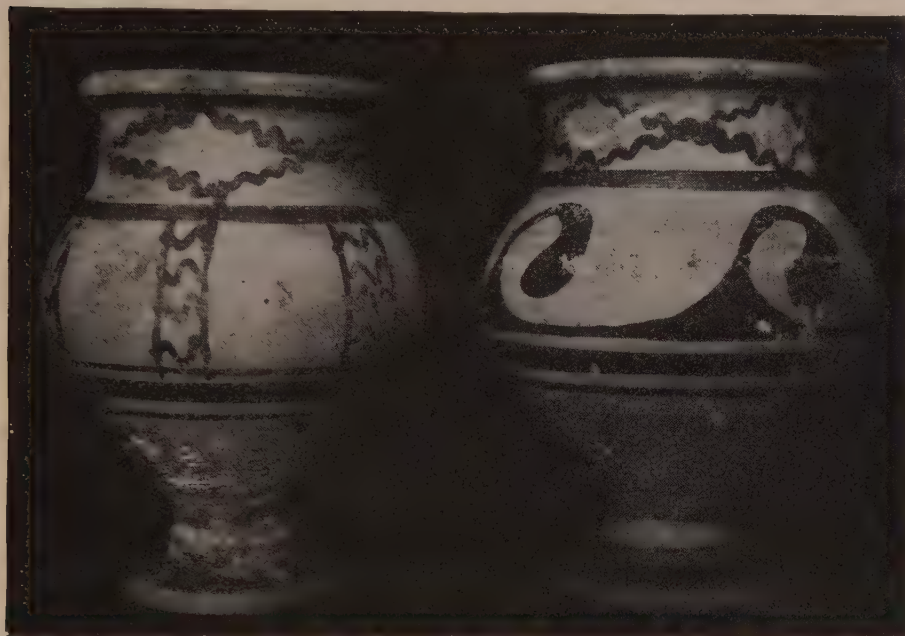
... « Voilà pourquoi la physionomie *de nos ancêtres méridionaux commence à se dégager et à sortir des brumes du passé*. Nous voyons qu'avant de connaître Rome, ils ont connu la Grèce par ses œuvres, par ses produits, comme aussi par ses marins, par ses colons, et par ses artisans. Assurément, l'action bienfaisante et énergique de la phocéenne Marseille n'a pas peu contribué à la diffusion de cet hellénisme. L'infiltration de l'art grec le long des côtes et la pénétration de l'*hinterland* ne pouvait manquer d'agir à la façon de ferments puissants. Nous comprenons mieux la beauté étrange et particulière de la *Dame d'Elche* trouvée en Espagne, quand nous regardons la coupe de l'atelier de Meidias trouvée en France. Vers les parages les plus reculés de l'Occident, une atmosphère nouvelle se répand. Les Romains peuvent arriver, ils trouveront des barbares, mais aussi des cités riches qui, depuis trois siècles, ont respiré comme eux un air venu d'Athènes. La phrase souvent citée de Cicéron, qui s'applique aux temps très anciens des rois et à l'arrivée des premiers Grecs en Italie, conviendrait mieux encore à la période qui suivit les guerres de Macédoine. Ce n'est plus un faible ruisseau, fait-il dire à Scipion Émilien, mais c'est un large fleuve qui introduisit chez nous les enseignements et les arts de la Grèce¹. Les Romains eux-mêmes ignoraient jusqu'à quelles rives très lointaines ce flot avait déferlé ».

Ce flot a déferlé jusqu'en Occitanie, pertinemment nous le savons aujourd'hui, imprégnant ce pays dit « latin » d'un atticisme qu'on y perçoit encore.

Avec la sûreté de goût qui était leur joie, et en fait les grands maîtres de l'humanité, quel poste, à la fois précieux et splendide, s'étaient assuré, avec l'Oppidum ensérunien, les Grecs, marins et marchands venus soit de Phocée, soit de la Tartesside, soit des îles de l'Etain, par Bordeaux, la voie naturelle de la Gironde et la trouée de Naurouze ! Sauf à l'Ouest où, aisément accessible, elle descend vers le niveau marin par des vignes mollement déclives et où l'on voit encore des travaux de défense, l'Acropole se dresse, abrupte, fière, hostile presque, au-dessus d'une plaine immense, lisérée au sud par la mer océane, argent moiré, azur céruleen, violette sombre...

1. De republ., II, 19.

encerclée, à 70 ou 80 kilomètres à la ronde, par une dentelle variée de montagnes, Pyrénées, Albères, Clape, monts sauvages de l'Alaric, Cévennes... Paysage enchanté par la plus pure des lumières que reçurent jamais les jours ; paysage dont les lointains semblent irisés d'opale ou poudrés de pastel fin, dont les vignes des plans seconds paraissent, après les étés flamboyants, piquées des tons les plus somptueusement chatoyants de toutes les automnes ; paysage dont les abords frissonnent avec les



VASES IBÉRIQUES

N° 1 Haut. 0,175 ; Diam. 0,125

N° 2 Haut. 0,180 ; Diam. 0,130

(Coll. Mouret.)

oliviers d'argent, paisibles et torturés, flambent avec les noirs cyprès, flammes pieuses *que le couchant barbouille d'orangé*, et dont les pins sylvestres copient les flancs de l'Hymette, le tombeau de Virgile, les antiques de Saint-Remy, un Claude Lorrain, un Turner ou un René Ménard... Du temps des Grecs, la mer venait mourir non loin de l'Acropole¹. Les étrangers pouvaient contempler les jeux mouvants de la lumière sur la mer turquoise ou sur les étangs glauques, du haut de ses cyclopéens remparts. Ils n'ima-

1. Sur les variations du rivage languedocien voir l'ouvrage de Charles Lenthéric : *Les Villes mortes du Golfe de Lyon*. Plon-Nourrit, 10, rue Garancière.

ginaient certes pas le serpent d'une eau quiète et smaragdine que Pierre-Paul Riquet, au xvii^e siècle, coula sous son contrefort du Malpas. Un invisible peintre, à la Primavère, semble presser, le long des chemins de halage du canal des Deux-Mers un tube de vert véronèse, quand les vignobles, alentour, n'offrent plus au regard que les camaïeux de leurs ocres jaunes ou les monochromies de leurs terres de Sienne.

*
* * *

L'Administration des Beaux-Arts saura-t-elle aider à la création d'un Musée unique au monde d'antiquités locales grecques, dans une Occitanie bien loin d'Attique¹ ?

Evitera-t-elle les péchés d'un elginisme renouvelé, en laissant à la région d'où on les exhuma avec piété, avec tendresse, ces reliques émouvantes de vingt-quatre siècles, ces reliques poudrées d'humain ?...

PAULE PAGET

1. C'est, il est vrai, l'Administration des Beaux-Arts qui fait les frais de l'installation actuelle des vitrines de la villa d'Ensérune, si F. Mouret contribue libéralement à la rendre pratiquement habitable...

Mais, Ensérune, encore ignorée de toutes les cartes ou géographies, officielles ou non, est et demeurera d'un accès difficile. C'est donc à Béziers que devraient être réunies, dans un logis digne d'elles, les collections gréco-ibères qu'on rendues au jour les patientes et méthodiques prospections des archéologues du terroir occitanien.





CATHERINE CORNARO REÇUE PAR LE DOGE AGOSTINO BARBARO
PAR CARLO CALIARI
(Musée de Lyon.)

L'ŒUVRE PEINT DE PAUL VÉRONÈSE EN FRANCE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

L nous reste à étudier ici les tableaux² exécutés par Véronèse et son atelier après 1564, c'est-à-dire plus d'une vingtaine de toiles, notamment : le *Repas chez Simon*, la *Crucifixion*, l'*Esther évanouie*, la *Suzanne*, la *Fuite de Loth* et le *Jésus tenant la boule du monde*, du Louvre ; la *Judith* et la *Fuite des Israélites*, de Caen ; la *Rébecca*, de Fontainebleau ; l'*Adoration des Mages*, le *Moïse sauvé* et le *David et Bethsabée*, de Lyon ; *Jésus et les enfants de Zébedée*, *Jésus apparaissant à la Madeleine* et l'*Allégorie de l'Amour*, de Grenoble ; le *Moïse sauvé*, l'*Assomption de la Madeleine* et la *Vierge avec quatre saints*, de Dijon ; la *Mise au tombeau* et l'*Adoration des Bergers*, de

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, T. XVI, p. 211.

2. Je regrette de ne pouvoir, dans le court espace de cet article, reproduire et étudier les quelques dessins authentiques de Véronèse conservés en France, notamment, la *Vierge entourée d'anges musiciens*, du Louvre ; la *Femme fuyant un satyre* et surtout l'intéressante feuille de croquis, récemment entrée à l'Ecole des Beaux-Arts.

Genève et Bruxelles ; le *Saint Roch et saint Sébastien implorant le Christ*, de Rouen ; le *Paradis*, de Lille ; enfin deux tableaux mythologiques de Chantilly et de Strasbourg.

Dans ce nombre, à côté d'œuvres de premier ordre, telles que le *Grand Repas* ou la *Suzanne*, apparaissent beaucoup de toiles d'atelier et même quelques œuvres d'école. Et en matière d'attribution, il faut être de plus en plus sévère, puisqu'il existe, chez quelques critiques, une tendance déplorable à donner au maître des tableaux exécutés en grande partie ou entièrement par ses élèves. On voit peut-être l'exemple le plus fâcheux de cette tendance dans un article récent que D. Von Hadeln a consacré dans une revue étrangère à quelques portraits appartenant à des collectionneurs d'outre-mer ou à des marchands. Méconnaître à ce point le style et l'art de Véronèse, c'est violer les principes de la saine critique et entraver tout progrès dans notre connaissance de son œuvre et celle de ses élèves et imitateurs.

II. — LES TABLEAUX DE LA DEUXIÈME MANIÈRE VÉNITIENNE.

Vers 1565-1566, peut-être sous l'influence de son voyage à Rome, Véronèse commença à abandonner les harmonies aux rouges dominantes, pour celle qu'on a désignée sous le nom de sa manière argentée et où le vert joue de plus en plus un grand rôle. Cette manière apparaît déjà en germe dans des œuvres telles que les deux grands tableaux de la chapelle majeure de San Sebastiano et le *Martyre de saint Georges*, et on la voit dans toute son ampleur dans le grand *Repas chez Simon*, du Louvre.

A. Baschet¹ a raconté, d'après les pièces originales conservées aux Archives de Venise, le don exceptionnel de cette œuvre que la République de Venise fit à Louis XIV en 1664. Cette faveur avait été accordée à la suite du désir qu'exprima le roi de posséder ce tableau et il faut croire que ce désir avait été savamment excité par les Frères Servites qui cherchaient justement de s'en défaire, puisqu'ils l'avaient offert, par l'intermédiaire de Boschini et de Nardi, en 1661 et 1663, au duc de Modène², qui l'avait refusé, à cause du prix trop élevé qu'on lui demanda. On ne sait pas le montant de la « gratification » qu'aurait donnée Louis XIV, mais elle fut certainement très forte.

Le tableau fut peint pour le réfectoire des Pères Servites, — détruit par le feu en 1769, — probablement entre 1570-1572, en tout cas avant juillet 1573³, puisque dans ses réponses aux juges de l'Inquisition, Paolo

1. Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1868. XXIV, pp. 280-92.

2. Lettres citées par A. Venturi, *La Galleria Estense*. Modène, 1883. In-8, pp. 264-278.

3. Chose curieuse, Baschet, à qui revient la découverte des papiers relatifs à la parution de Paolo devant l'Inquisition, en 1573, et qui les a publiés en 1880,

le cite parmi les Cènes exécutées par lui dès cette date : « Ne ho fatto una nel refettorio di Servi di Venetia ».

Par sa composition générale, l'œuvre est à mi-chemin entre le *Repas*, peint vers 1570, pour San Sebastiano (et actuellement au Musée du Brera) et le *Banquet de Grégoire le Grand*, de 1572. De l'un, Véronèse a pris surtout la disposition des deux tables qu'il a reliées ensemble avec un art remarquable, par la figure agenouillée de la Madeleine, — figure pour laquelle il s'est servi du même modèle que pour le tableau du Brera, — et de l'autre, il a emprunté les angelots portant la banderole dans le ciel verdâtre du soir et, surtout, l'architecture qui a été exécutée par Benedetto et son atelier.

De nombreux personnages assis à table, — dont ceux de gauche sont particulièrement beaux, — beaucoup sont sans doute des portraits, ce que confirme Ridolfi qui parle de « rétratti molti de' padri che contribuirono alcun dono al pittore ». En plus de ces personnages, Véronèse a introduit très peu de spectateurs peu orthodoxes, il s'est contenté de la charmante femme au bébé, à gauche du mendiant que regarde une petite fille à droite, et de trois chiens, dont le plus petit, à demi-caché sous la table, suit des yeux le geste intempestif de Judas.

Le coloris général de l'œuvre montre un Véronèse très différent de celui des *Noces de Cana*, de 1562. Aux couleurs claires, éclatantes, aux rouges, bleus et jaunes, aux ombres légères qui fondent dans l'architecture lumineuse et dorée, il a substitué des tons foncés aux verts dominants qui sont rendus plus sombres encore par le contraste violent avec l'architecture blafarde et froide du fond.

On peut placer aux années 1570-1580 environ, un certain nombre de toiles par Paolo et ses aides, notamment l'*Adoration des Mages*, du Musée de Lyon, les deux variantes du *Moïse sauvé*, des musées de Dijon et de Lyon, la *Fuite de Sodome* et son pendant, et enfin les quatre tableaux : l'*Evanouissement d'Esther*, la *Suzanne et les Vieillards*, *Judith et Holophernes* et *Rébecca recevant les cadeaux d'Éliézer*, qui, suivant Ridolfi, se trouvaient en 1646 dans la Casa Bonaldi à Venise.

L'*Adoration des Mages*, avec trois membres (vraisemblablement des « camerlenghi » vénitiens) des familles Molini, Corner et Contarini, fut achetée par Louis XIV, en 1684, à M. de Hauterive, en même temps que les *Enfant de Zébedée*, de Grenoble, et la *Suzanne* du Tintoret.

— malheureusement dans une traduction, — a sauté justement la phrase relative au tableau des Servites, et, par conséquent, on a cru l'œuvre postérieure à 1573. M. Engerand, par exemple (*Inventaire des tableaux du Roi, rédigé par Bailly*, pp. 92-93), a cru voir la date de 1575, dans le balustre du balcon du fond à gauche. Le texte italien a été publié par P. Caliari dans son *Paolo Veronese*, pp. 102-3.

Lépicie le décrit longuement en 1754 et indique justement que les têtes des trois rois Mages sont des portraits dont on pourrait retrouver les noms, car les vases qui renferment les présents sont chargés d'armes qui ne peuvent être que celles des seigneurs peints dans ce tableau.

Néanmoins, malgré sa valeur artistique, l'œuvre fut envoyée à Lyon en 1803, sous la désignation d'une copie, et comme copie, elle est encore décrite dans le catalogue du musée, bien que le soi-disant original reste introuvable.

L'œuvre est à rapprocher du tableau de l'Académie de Venise, que peignit Tintoret en 1567, et qui représente les trois « camerlenghi » vénitiens de cette année, — Michiel Pisani, Lorenzo Dalfin et Marin Malipiero, à genoux devant la Vierge et l'Enfant. Il s'agit vraisemblablement d'un tableau du même genre qui aurait été commandé à Véronèse pour le Palais del Magistrato di Camerlenghi, par les trois membres des familles Molini, Corner et Contarini, dont les armes apparaissent sur le dos et la poitrine des trois pages.

Par sa conception, l'*Adoration* de Lyon rappelle à la fois celle de Dresde, œuvre de jeunesse, et le grand tableau de 1573, de la Galerie Nationale de Londres. C'est un bon tableau du maître, peint, peut-être, avec l'aide de son atelier, vers 1570, si l'on en juge d'après son coloris déjà sombre que relèvent à peine les rouges et les violets des deux mages debout.

Les quatre tableaux¹ de la Casa Bonaldi, qui sont passés de la collection Jabach dans celle de Louis XIV, ont souffert de bien grandes mutilations. D'après l'inventaire de 1683, ils mesuraient tous les quatre : H. 2^m38 ; L. 3^m15. D'autre part, suivant N. Bailly (1709), leurs dimensions originelles auraient été, pour la *Suzanne* et la *Rébecca*², de : H. 2^m42 ; L. 3^m18, pour les deux autres, de : H. 2^m24 ; L. 2^m80. Comme on est loin de ces dimensions aujourd'hui ! La *Suzanne* s'est vue réduite à un carré de 1^m98. La *Rébecca* mesure : H. 2^m47 ; L. 3^m45. L'*Esther* a : H. 2 m. ; L. 3^m10, c'est-à-dire, que ce dernier tableau a été réduit en hauteur de vingt à trente centimètres, et agrandi dans l'autre sens. Seule la *Judith* a été peu changée.

Néanmoins, malgré cette mutilation qui a détruit toute proportion entre les figures et le cadre d'architecture et qui a même supprimé une partie droite de la composition, la *Suzanne* est encore superbe. Par la beauté incomparable des draperies aux grands plis majestueux et la puissance du modelé, l'œuvre est un chef-d'œuvre, — à côté duquel, le tableau du même

1. Dans son édition de La Maraviglie, de Ridolfi, t. I, p. 339, D. von Hadeln ignore l'existence de trois tableaux de la série.

2. Ce tableau a été gravé en hauteur par J. Moyreau avec la mention : H. 10 pieds et demi ; L. 9 pieds et demi, c'est-à-dire : H. 3^m36 ; L. 3^m04 !



SUZANNE AU BAIN
PAR PAUL VÉRONÈSE

sujet par Tintoret paraît bien médiocre, — et digne d'une toute autre place que celle qu'il occupe au Salon carré, où, avec la meilleure volonté, on est dans l'impossibilité de l'étudier.

On peut aussi juger de l'importance de l'œuvre par ce fait qu'elle a servi de prototype aux nombreuses variantes du même sujet plus ou moins de la main du maître: Il y a d'abord celle qui fait partie de la série de dix tableaux de l'ancienne collection du duc de Buckingham (1648), actuellement au Musée de Vienne, grande toile où, dans un cadre d'architecture, on retrouve une Suzanne d'une qualité équivalente, alors que la facture des deux vieillards trahit la main d'un élève; c'est le cas également du tableau de la collection de Lord Yarborough qui est probablement de Parrasio Michieli¹. Celle du Prado, sensiblement différente, nous montre le groupe des trois personnages dans un ravissant cadre de jardin. Quant au tableau de la collection Farrer, il n'est autre chose qu'une copie arrangée et très maladroite, où les figures de la peinture du Louvre sont placées dans une étrange architecture à trois voûtes et à perspective. Le tableau de la collection Devonshire en est également une copie.

L'*Esther* est tout aussi belle que la *Suzanne* et possède l'avantage d'avoir subi bien moins de mutilations. Comme dans celle-ci, les couleurs, notamment les rouges, sont très fanées. Mais les figures, en particulier Esther dans sa robe blanc et or, sont admirables et se fondent dans l'architecture avec une douceur merveilleuse. Dans l'homme assis à la gauche du Roi et tenant un livre, il faudrait voir un portrait probablement de la famille Bonaldi. Esther elle-même semble être le même modèle que la fille de Pharaon dans le *Moïse sauvé*, de Dresde.

Peut-être, par suite des restaurations qu'elle a subies, la *Judith* du Musée de Caen, est aujourd'hui beaucoup moins belle que les deux tableaux du Louvre. Le personnage principal, qui est peint d'après le même modèle que la suivante, qui figure à gauche d'*Esther*, est représenté dans une attitude contournée et assez inexpressive. On connaît deux autres variantes du même sujet, par Paolo; l'une du Palais Rouge de Gênes, qui date de sa toute jeunesse; et l'autre, très postérieure, du Musée de Vienne.

La *Rébecca à qui Abraham présente les cadeaux d'Elézer* est aujourd'hui reléguée dans l'ancien fumoir du Président de la République au Palais de Fontainebleau. En son état actuel très abîmé, — par suite de ses agrandissements et de son rentoilage en 1839, — il est fort difficile, sinon impos-

1. Dans mon article précédent (pp. 212-213) le nom de famille de ce peintre a été imprimé par erreur: Michiesi. — Un dessin pour la *Suzanne* du tableau Yarborough se trouve au Musée de Besançon attribué à Véronèse.

sible de se prononcer sur son authenticité. Il est certain qu'elle ressemble bien peu aux trois autres tableaux de la même série et qu'elle a dû être très inférieure aux versions du même sujet qui figurent dans les collections Yarborough et Exeter. Pourtant on relève encore çà et là des détails dignes du maître. En somme, il s'agit probablement, d'une œuvre d'atelier exécutée sur un dessin de Véronèse et peut-être retouchée par lui.

La *Fuite de Loth et de ses filles*, du Louvre et son pendant, la *Fuite des Israélites d'Egypte* présentent bien des difficultés. On ignore tout sur l'origine de ces peintures avant leur apparition dans la collection du duc de Liancourt, d'où elles sont passées au Palais-Royal. M. E. Jacobsen classe la *Fuite de Loth*, comme œuvre d'atelier.

La série de dix tableaux de l'ancienne collection Buckingham contient une variante de ce sujet qu'on classe également comme œuvre d'atelier et qui a été certainement exécuté sous les yeux du maître ou d'après une de ses esquisses. La comparaison des deux tableaux est à la fois des plus curieuses et des plus instructives. Dans les deux, on voit la même composition ; un paysage boisé avec six figures ainsi disposées : à droite, au fond, la figure blanche de la femme de Loth ; vers le centre, au deuxième plan, Loth et un ange ; enfin à gauche, au premier plan, le groupe principal, un ange flanqué de chaque côté d'une des filles (celles-ci étant peintes d'après les mêmes modèles dans les deux œuvres). Ce groupe du plus joli mouvement est varié avec un art admirable ; dans le tableau du Louvre, qui est certainement l'original, les gestes des jeunes filles sont renversés, c'est, en effet, ici la jeune fille de droite qui se penche pour ajuster son cothurne. La composition de ces trois figures est charmante et nul autre que Véronèse n'aurait pu imaginer et varier dans les deux cas cette arabesque, dont il a abandonné à ses élèves l'exécution dans le tableau de Vienne, qui est certainement postérieur. Ici la conception primitive a subi un changement curieux ; les deux anges, en effet, sont représentés sans ailes et celui du premier plan est devenu presque un amant terrestre.

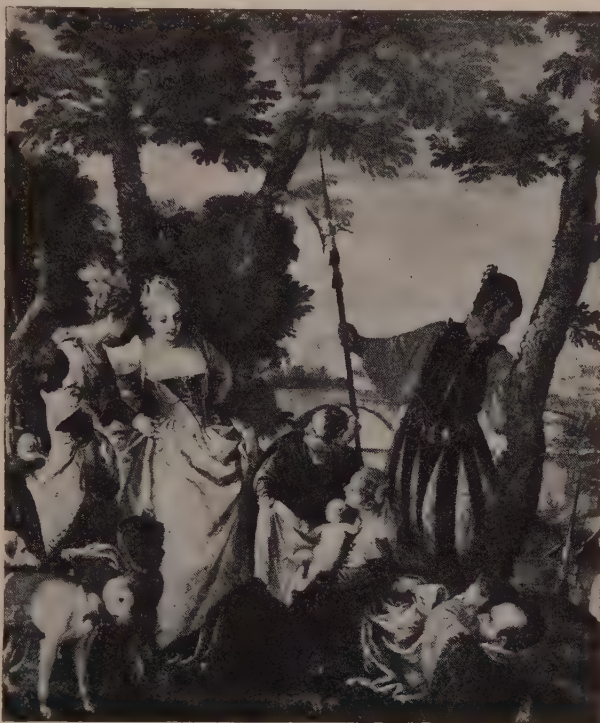
La composition du Louvre est incontestablement la plus belle des deux ; d'abord, les figures, qui sont placées à Vienne dans un fond trop grand, sont ici bien disposées, le paysage est d'une poésie charmante et le groupe principal est admirable, si l'on excepte le bras droit de la jeune fille de gauche, qui est d'une incroyable faiblesse de dessin imputable à un élève, à moins qu'elle ne soit le fait d'un repentir ou d'une restauration.

Quant au pendant, la *Fuite des Israélites*, il est assez déconcertant. Est-il vraiment de Véronèse, ce tableau à peine esquissé, où, sur un fond d'architecture démesurément allongée, s'agitent de petits personnages aux proportions d'allumettes, et où, au premier plan, on voit se mouvoir des

gens qui rappellent bien peu les types du maître ? Pourtant, le jeune homme vu de dos et portant deux paniers, — pareils à ceux que porte la fille de Loth, — rappelle une figure de la Cène conservée dans l'église de San Giuliano, à Venise. Peut-être, comme pour cette dernière œuvre, y faudrait-il voir une œuvre d'atelier où Véronèse a été pour peu de chose.

La question de variantes se pose dans toute son ampleur pour les deux tableaux du *Moïse sauvé*

des eaux des musées de Dijon et de Lyon. On connaît de ce sujet au moins huit variantes ou de Paolo lui-même, ou exécutées sur ses dessins par son atelier, ou des copies, dont celle des Uffizi, qui serait, d'après M. Fiocco, par Benedetto ; d'abord le beau tableau de Dresde fait vers 1774-1776, pour la famille Grimani de Padoue ; les trois peintures ayant figuré dans les anciennes collections du duc de Mantoue, Ruzini et della Torre, qui seraient à identifier avec celles des musées de Dijon, de Lyon et du Prado ; la petite variante qu'acheta Charles I^{er} à un certain Da



MOÏSE SAUVÉ DES EAUX
PAR VERONÈSE ET SON ATELIER

(Musée de Lyon.)

Neice de Venise et qui serait la même que celle peinte pour la famille Negri ; la variante connue par la gravure de N. R. Cochin ; le tableau du Palais-Royal et enfin le grand tableau, peint par les héritiers du peintre pour Charles de Savoie, du Musée de Turin, et qui procède d'une toute autre conception que les sept autres.

Les tableaux de la collection de Charles I^{er}, de la gravure Cochin et du Palais-Royal ont disparu ; pour ce dernier, nous savons grâce à la mauvaise gravure de Delignon que l'œuvre se rattachait à la même conception que celle du tableau de Dresde. Des quatre tableaux de Dresde, Lyon, Dijon et

Madrid, la petite peinture du Prado paraît la première version exécutée vers 1555-1560. On y voit déjà les différents éléments de la conception définitive : le paysage avec ses deux arbres, la vision d'une ville au fond et l'arc du pont ; nous y remarquons, en outre, les personnages principaux : la fille du Pharaon, ses deux suivantes, les deux femmes au bébé, l'homme au panier et surtout la scène délicate des jeunes filles en train de se sécher les pieds.

Les deux variantes de Dijon et de Lyon relèvent à la fois des tableaux du Prado et de Dresde. Dans le plus grand, c'est-à-dire dans celui de Dijon, qui fut acheté par le roi, en 1687, à la duchesse de Créquy, dont le mari l'avait acquis du peintre Mignard¹, les personnages principaux, le paysage avec la vue d'une ville, les arcs du pont, et la petite figure qui court dans le fond, se rapprochent du tableau de Dresde. D'autre part, le petit nain, le nègre au panier et les deux suivantes rappellent l'œuvre antérieure. Néanmoins, s'il y a de bons morceaux dans ce tableau, la plupart des personnages sont très faibles, et il faut conclure à un tableau exécuté sur un dessin du maître qui aurait probablement retouché la jeune fille au deuxième plan à droite aussi bien que les personnages du fond.

Le tableau de Lyon², qu'acquit le roi en 1685 d'un certain « Sieur de La Ravage », offre un mélange encore plus curieux, participant à la fois des trois autres variantes. Comme le tableau du Prado, il est en hauteur, mais le groupe principal de six figures rappelle surtout l'œuvre de Dresde, avec des différences, bien entendu.

C'est une assez belle œuvre qu'il faudrait donner presque entièrement au maître. Si la fille du Pharaon a des proportions trapues assez désagréables, le groupe du petit nain et des chiens est admirable et la coloration générale d'un bleu verdâtre, dans lequel se fondent les rouges et les roses du costume du nain, les blancs et les ors de la robe de la fille du Pharaon, et les gris-citron de la draperie du petit Moïse, est tout à fait remarquable. Par là, l'œuvre se rapproche intimement de l'une des plus belles œuvres qu'ait peintes Véronèse (vers 1580), c'est-à-dire le petit *Jésus au jardin*, du Brera.

Contemporains des tableaux de Lyon et du Brera sont, à mon avis, deux autres œuvres de dimensions moyennes où l'on retrouve cette même coloration bleu-verdâtre et ce sentiment si neuf du paysage qui caractérise la dernière période de l'art du maître. Il s'agit des deux peintures du Musée de Grenoble, c'est-à-dire le *Jésus apparaissant à la Madeleine* et un tableau actuellement attribué à Watteau et intitulé *Musiciens dans un paysage*.

1. Journal du cavalier Bernin en France. Ed. 1885, p. 240.

2. H. 1^m26 ; L. 1^m12. A dû être légèrement agrandi en hauteur.

Le premier figura, avec son pendant, une *Annonciation*, dans une série de ventes célèbres du XVIII^e siècle, notamment celles du prince de Carignan (1742), du prince de Conti (1777), Poulain (1780) et du comte de Vaudreuil (1784). Il fut acquis par L.-J. Jay, à Paris, en 1799. Sur un fond de ciel d'un bleu intense et de paysage semé de roses, se détachent les figures de Jésus habillé en rouge et de la Madeleine vêtue de rose et de jaune, avec une écharpe bleue. A droite dans le fond, on voit les Saintes Femmes près du tombeau vide et deux anges. Si quelques faiblesses indiquent



JESUS APPARAISSANT A LA MADELEINE
PAR VÉRONÈSE ET SON ATELIER

(Musée de Grenoble.)

l'intervention d'un élève, l'ensemble est délicieux de sentiment et de coloris.

Cette même note se rencontre dans le deuxième tableau qui a fait partie entre 1760-1780, de la collection Roy de la Faudinières et que M. Marjolin avait donné au Musée de Grenoble en 1892, où il reste sous l'attribution à Watteau. Au milieu d'un paysage, également semé de roses et aux pins rappelant ceux qui se voient dans la grande *Visitation*, de Véronèse, de la collection Powis, une jeune fille habillée en vert regarde deux colombes avant d'accepter la grenade que lui offre un jeune homme. On ne voit pas pourquoi ce tableau est dénommé *Musiciens dans un paysage*. Des trois personnages, seul le vieillard, habillé en héliotrope, joue de la flûte. En

réalité, c'est une *Allégorie de l'Amour*, descendue en ligne directe des pastorales de Giorgione, empruntée peut-être à quelque poème du temps, une peinture galante telle que les aimait le peintre de l'*Enlèvement d'Europe*.

Non seulement la technique de l'œuvre assure son attribution à Véronèse et à son école, mais il en existe une variante dans une collection anglaise : la

Rébecca recevant les cadeaux d'Eliezer, à Burghley House, Stamford. Dans ces deux œuvres, la femme est identique, sauf pour le geste de la main droite, et le jeune homme lui-même est presque semblable, sauf pour la grenade qui est substituée au collier de perles.

Le beau *Jésus Christ entre les deux larrons* du Louvre appartient au petit groupe de tableaux qu'il a peints poussé, sans doute, par le désir de rivaliser avec Tintoret, duquel, vers la fin de sa vie, il a certainement subit l'influence, groupe qui comprend entre d'autres, les *Crucifixions* de l'église des Incurabili, des Uffizi et des Frari, et les deux petites toiles du Musée de Dresde, sans compter le *Christ en croix* de San Sebastiano.



ALLÉGORIE DE L'AMOUR, ATELIER DE VERONÈSE
(Musée de Grenoble.)

Parmi ces tableaux, la toile du Louvre se rattache, par la figure de Jésus et son ciel, à la grande *Crucifixion* des Frari (vers 1582), dont elle est peut-être une première pensée et certainement contemporaine. Dans les deux œuvres, on voit surtout apparaître l'influence de la grande *Crucifixion* du Tintoret de San Caiano, comme on l'a déjà remarqué ailleurs. Mais si l'influence du Tintoret se remarque fortement dans la grande toile, elle est beaucoup moins visible dans l'œuvre du Louvre, où les figures n'ont rien

de la fougue Tintoresque, et où, d'une scène atroce, Véronèse a tiré une poésie d'une douce sérénité, avec ce ciel vert, sur lequel se détache la figure de Jésus qui, ayant vaincu la souffrance physique, se penche avec tendresse vers le groupe de femmes entourant la Vierge. Avec la *Pietà*, de l'Ermitage et le *Christ au jardin*, du Brera, c'est l'œuvre de Véronèse devant laquelle on ressent la plus forte émotion, œuvre où Paolo, par l'emploi d'un coloris



CRUCIFIXION, PAR VERONÈSE

(Musée du Louvre.)

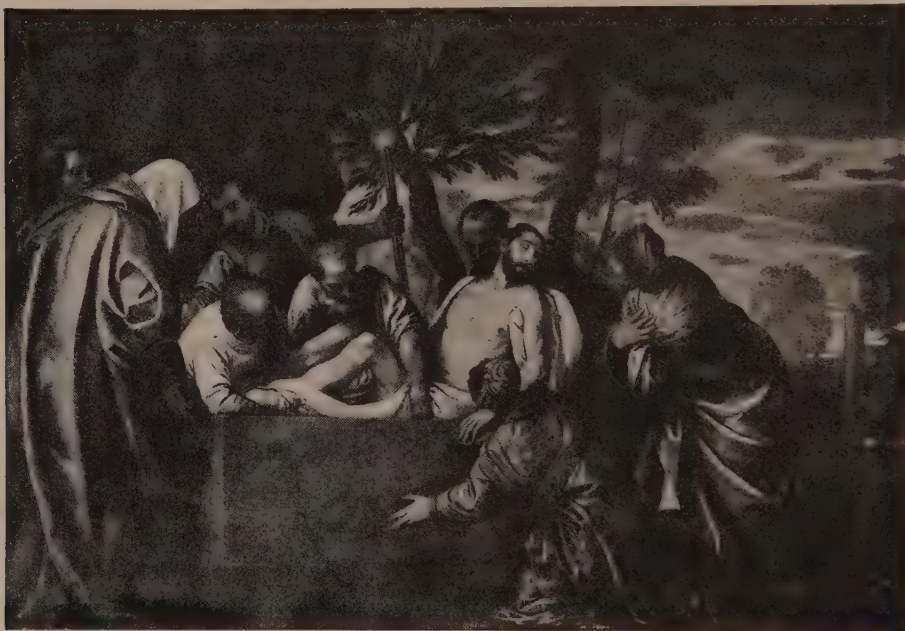
admirable et par les moyens les plus simples, a produit un effet de douleur d'une rare puissance.

Offrant des analogies avec cette œuvre maîtresse, est la *Mise au tombeau*¹,

1. Inventaire de N. Bailly, pp. 101-2 de l'édition Engerand. Ce dernier, qui ignorait le cadeau de Napoléon I^{er}, a confondu le tableau mentionné par Bailly avec le n° 329 *bis* du Musée du Louvre (Cat. Villot), tableau du même sujet, de l'école flamande, qui provient en réalité de l'église de Villeneuve-sur-Yonne. Voir l'article de M. Egger dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1912, pp. 356-389.

que donna à Louis XIV en 1696, le nonce du Pape, et dont, à son tour, Napoléon I^{er} a fait cadeau à la ville de Genève où elle se trouve aujourd'hui. Bien que la toile soit très usée, fanée, restaurée même en plusieurs endroits, et réduite en hauteur, elle est encore assez bonne pour justifier son attribution à Paolo et à son atelier (vers 1580). Notons que la figure debout de la Vierge habillée en bleu rappelle celle qui se voit dans le tableau du Louvre.

Quant au pendant, l'*Adoration des Bergers*, au Musée de Bruxelles (depuis 1803), qui fut donné à Louis XIV, en même temps, par le nonce du Pape, il



LA MISE AU TOMBEAU, PAR L'ATELIER DE VÉRONÈSE

(Musée d'Art et d'Histoire, Genève.)

paraît bien postérieur. Dans cette œuvre très faible, seul le paysage de droite rappelle les meilleurs des dernières années du maître, tandis que celui du milieu fait songer au tableau du même sujet autrefois à Vienne et signé par son frère Benedetto et ses fils Carlo et Gabrielle. A mon avis, notre tableau se trouvait à peine ébauché au moment de la mort de l'artiste et fut ensuite terminé par ses héritiers.

III. — LES ŒUVRES DES DERNIÈRES ANNÉES DU MAÎTRE.

Le grand tableau du Musée de Rouen que le catalogue de 1911 désigne sous le titre aussi vague qu'inexact d'une *Vision*, mérite mieux que l'oubli

complet dans lequel il est tombé ; il s'agit du *Saint Roch et saint Sébastien implorant le Christ pour éloigner la peste de la ville de Parme*, que Paolo avait peint pour le maître-autel de l'église San Rocco de Parme¹, et qui est signalé par l'auteur d'un guide de cette ville en 1739, date à laquelle l'œuvre se trouvait au collège des Jésuites, sa place dans l'église étant déjà prise par une copie. Acquisée à la France par la Trêve de Parme (8 mai 1796, art. V), elle fut envoyée en l'an X, au



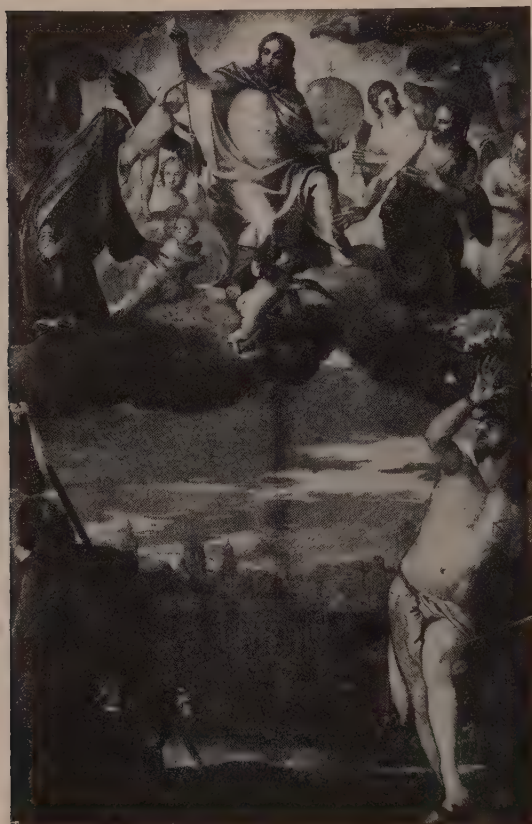
ADORATION DES BERGERS, PAR LES HÉRITIERS DE VÉRONÈSE
(Musée de Bruxelles.)

Musée de Rouen, où l'on oublia bientôt, et sa provenance, et son sujet.

En raison de son coloris aux verts de plus en plus dominants et de sa conception, l'œuvre semble avoir été peinte vers 1580-1582 par le maître avec l'aide de son atelier. Détail important, et qui se retrouve dans quelques œuvres exécutées pour l'étranger, le tableau est signé en bas au milieu :

1. « Guida ed esatta notozia à Forestieri delle piu eccellenti Pitture che sono in molte chièse della città di Parme », 1739, in-4, p. 68, et Lalande, *Voyage d'un français en Italie*, éd.-de 1786, I, p. 469. Cité également dans le *Catalogo de copi d'opera da pitture ecc. trasportati dall'Italia in Francia*, Venise, 1799, par A. Curti et G. Giacomo.

Paoli Caliari Veronensi F., bien qu'on ne comprenne pas cet emploi fautif du génitif. Si le style de la peinture permettait une telle hypothèse, on dirait qu'il s'agit d'une œuvre des héritiers du maître, qui signaient leurs toiles : *Heredes Paoli Caliari*, et que le premier mot été effacé.



SAINT ROCH ET SAINT SÉBASTIEN
IMPLORANT LE CHRIST
POUR ELOIGNER LA PESTE
DE LA VILLE DE PARME
PAR VERONÈSE ET SON ATELIER
(Musée de Rouen.)

où les deux derniers sont identifiés avec saint Ambroise et saint Jérôme,

Tout en étant une œuvre d'atelier, le tableau a une certaine allure. En haut la Vierge et l'Enfant, habillés en bleus et rouges fanés, sont entourés d'anges

Chose bizarre, cette même signature au génitif fautif se retrouve sur un autre tableau d'autel, peint presque entièrement par l'atelier de Véronèse. Il s'agit de la *Vierge en gloire et quatre saints*¹, du Musée de Dijon, qui est signé en bas à droite *Pauli Caliari*, signature incomplète que des repentirs ont fait disparaître en partie.

Malgré le silence des anciens inventaires des musées nationaux, l'œuvre peut être avec certitude identifiée avec le tableau du maître-autel de l'église de Saint-Antoine, l'abbé de Pesaro, que signalent C.-N. Cochin et Lalande² au XVIII^e siècle. Le premier décrit les quatre saints dans la partie inférieure du tableau comme saint Pierre, saint Paul, un ermite et un évêque, tandis que Lalande les appelle: saint Pierre et saint Paul apôtres, saint Antoine et saint Paul premier ermite; indications qui paraissent exactes, au contraire du catalogue du Musée de Dijon (1918).

1. *Voyage en Italie*, 1758, I, p. 93.

2. *Voyage d'un français en Italie*, éd. de 1788, VIII, p. 178.

musiciens dont le petit violoniste à droite est délicieux. En haut, on voit debout à droite les deux apôtres, et à gauche saint Antoine avec son sanglier et l'ermite avec un panier.

Contemporain du tableau de Rouen et de la grande *Victoire de Lépante*, avec lesquels il présente des analogies frappantes, est le petit *Jésus assis et bénissant*¹, qui est entré au Louvre avec la collection La Caze, en 1869. Par suites des repentirs et des restaurations qu'il a subies, on a mis en doute l'authenticité de cette œuvre au point de la retirer de la salle La Caze. Pourtant malgré les restaurations qui ont surtout abîmé la partie autour de la tête de Jésus, le tableau est bien de Véronèse et de ses aides et peut être identifié avec la figure du *Redentore*, qui, suivant Ridolfi², décorait le tabernacle de l'église de San Maria Assunta del Giesù, à Venise.

Enfin, on peut placer dans cette dernière période de la vie de Paolo, c'est-à-dire de 1580-88, les œuvres suivantes : l'*Assomption* dite de la *Vierge*, de Dijon³, les *Enfants de Zébedée*, de Grenoble, le *David et Bethsabée*, de Lyon⁴ et le grand *Paradis*, de Lille.

L'histoire de l'*Assomption* dite de la *Vierge*, — titre inadmissible étant donné que la figure est représentée nu-tête, — est assez curieuse. Acquis par Louis XIV⁵, ce tableau figure dans l'inventaire de N. Bailly comme de Véronèse. Envoyé en 1815 au Musée de Dijon, il a été, jusqu'à ces derniers temps, attribué à Tintoret, attribution, chose étonnante, que des critiques connus comme L. Gonse, N. Gnoli et A. Mayer ont acceptée sans examen³. Néanmoins l'œuvre est bien de Paolo ; les types de la femme et des anges, la

1. Toile collée sur bois. H. 0^m95 ; L. 0^m42.

2. *Maraviglie*, I, p. 310. Cité également, dans son emplacement primitif, par le marquis de Seignelay en 1671 et par Zanetti en 1771. Disparu depuis cette dernière date.

3. M. Mercier, conservateur-adjoint du Musée de Dijon, m'écrit que, dans le petit catalogue de 1925, on a déjà suggéré l'attribution du tableau à Véronèse, attribution qui sera confirmée dans le gros catalogue en préparation.

4. Le Musée de Lyon possède également une grande toile. Il s'agit de la *Reine Catherine Cornaro reçue par le Doge Agostino Barbaro*. Ce tableau est cité par Ridolfi (I, p. 356), comme ayant figuré dans la Coll. Cornaro et comme étant des héritiers. Il me paraît de Carlo, en tout cas de la même main que l'*Enlèvement d'Europe*, de Dresde. D. von Hadeln a confondu le tableau mentionné par Ridolfi avec un autre, figurant la même reine en train de céder sa couronne, œuvre qui a été, en effet exécutée par les héritiers et qui fut vendue à Cologne en 1896.

5. Probablement à identifier avec la *Madeleine*, qui se trouvait en 1664, lors de la visite du Bernin en France, chez Gamard, de la rue Taranne, et au sujet de laquelle, il dit, (injustement d'ailleurs) : « Dans les ouvrages de ce peintre (Véronèse), il y a toujours quelque faute contre le dessin et a montré en même temps une main estropiée ». (*Journal*, p. 230).



CHRIST BENISSANT
PAR VÉRONÈSE ET SON ATELIER
(Musée du Louvre.)

draperie aux bleus, roses et blancs, le coloris, la conception, tout l'atteste. De plus, elle présente des analogies frappantes avec l'admirable *Madeleine pénitente*, du Prado, qui porte la date de 1583. Dans les deux tableaux, on voit la même femme représentée dans une pose très semblable, même mouvement du corps, même tête aux yeux levés et à la bouche entr'ouverte. Nous sommes certainement en présence de deux œuvres contemporaines, peut-être peintes pour un même ensemble. Or, nous savons que vers cette date, Véronèse et son atelier peignaient plusieurs tableaux pour Trévise et, entre d'autres, Ridolfi mentionne une *Madeleine en pénitence* pour la bannière processionnelle de l'église de la Madeleine, qui est vraisemblablement à identifier avec le tableau du Prado¹. Il est probable que cette bannière ou « gonfalconetto », comme d'autres, — notamment celle que peignit Titien en 1543 pour une confrérie d'Urbino, — comportait, non pas un seul, mais deux tableaux, c'est-à-dire un pour chaque côté, et, en ce cas, ne faudrait-il pas voir dans notre *Madeleine enlevée par les anges*, — belle

œuvre, malgré son état très usé, — l'autre côté du gonfalconetto de Trévise ?

1. Le tableau du Prado mesure actuellement : H. 1^m22 ; L. 1^m05, et celui de Dijon est de H. 1^m70 ; L. 1^m00. Si mon hypothèse est la vraie, l'œuvre du Prado a été diminuée

Si l'on ne s'est pas mépris sur son auteur, on se trompe néanmoins sur le sujet du grand tableau du Musée de Grenoble. L'œuvre fut achetée par le roi à M. de Hauterive, en 1684, sous le titre *Les Enfants de Zébedée*, titre qui correspond parfaitement au sujet représenté. Mais, chose curieuse, déjà dans l'inventaire de Le Brun (partie postérieure à 1683), il est décrit comme représentant *Notre Seigneur, six Apôtres et sainte Marthe qui lui présentent Lazare guéri*. Enfin dans son inventaire de 1752, Lépicié ajoute à la confu-



DAVID ET BETHSABÉE, PAR VÉRONÈSE

(Musée de Lyon.)

sion en l'appelant *La Femme hémorissée*, titre qu'il conserve encore aujourd'hui, bien qu'il y ait toute raison de lui restituer ce premier titre de *La Femme de Zébedée qui présente ses deux fils à Jésus*.

Véronèse a traité ce sujet plusieurs fois, notamment dans le tableau du maître-autel de San Giacomo de Murano (actuellement dans la collection de

dans la partie basse de 0^m50 environ. Et cette diminution, due à l'état de la toile, s'expliquerait facilement dans le cas d'une bannière dont justement la partie inférieure est surtout exposée à l'usure.

Lord Exeter) et dans deux compositions à demi-figures, dans le Musée de Padoue et dans la Galerie Stross Mayer¹, à Agram.

Le tableau de Padoue, qui est actuellement attribué à Titien et décrit comme représentant *Jésus rencontrant sa mère*, tableau inachevé, se rattache de très près à l'œuvre de Grenoble. En fait, des six personnages représentés dans la toile de Padoue, quatre sont les mêmes, notamment l'apôtre vu de



LA MADELEINE PENITENTE, PAR VERONÈSE (1583)

(Musée du Prado, Madrid.)

dos, le Christ, l'apôtre derrière lui, et la femme de Zébedée. Mais, chose bizarre, ils sont pris dans le sens inverse. Seuls les deux fils de Zébedée sont différents dans les deux tableaux.

Dans l'œuvre de Grenoble, qui est bien supérieure à celle conservée en Italie, l'étrange ciel marron rappelle celui de la *Suzanne* du Louvre, tandis que la femme de Zébedée rappelle l'étonnante femme drapée du *Jésus entre les deux larrons*. Elle est très probablement à identifier avec celle de la série de quatre tableaux que cite

Ridolfi en 1646 à Santa Maria Maggiore. En 1664, d'après le *Journal du cavalier Bernin en France*², il se trouvait dans une maison près des Jésuites de la rue Saint-Antoine. Le très amusant passage de Chantelou mérite à être cité en entier, car, quoique un peu sévère, il montre assez bien les défauts de l'œuvre : « Un grand tableau de Paolo Véronèse où sont représentés les enfants de Zébedée ». « Voilà un beau tableau, mais il a été peint en huit jours au plus », dit le Bernin. « Voyez cette femme (c'est-à-dire la femme de Zébedée). La partie d'en haut est

1. Cités par M. Hadeln, éd. de Ridolfi. I, p. 330.

2. *Op. cit.* p. 87.

tournée d'un côté et celle d'en bas d'un autre, et de telle sorte que la nature ne peut pas faire cette contorsion... Il a montré après des mains et des bras mal dessinés. Ce n'est pas, a-t-il dit, qu'on ne voie quelques tableaux de Paolo Véronèse et bien peints et bien dessinés, mais ils sont en petit nombre. La reine de Suède en a quelques-uns de ceux-là... J'ai dit au cavalier que le Christ était posé de manière qu'il semble tomber. Il m'a soudain répondu en riant : « Voilà aussi un apôtre qui le soutient ».

Si *les Enfants de Zébedée* a été exécuté en partie par l'atelier de Paolo, le *David avec Bethsabée*, au contraire, est entièrement de la main du maître.



LA FEMME DE ZEBEDÉE QUI PRESENTE SES DEUX FILS A JESUS
PAR VERONÈSE ET SON ATELIER

(Musée de Grenoble.)

L'œuvre est mentionnée pour la première fois par Boschini¹ en 1660, date à laquelle, elle se trouvait déjà à Paris dans la collection de Talemon. Elle a été peinte pour la famille dont le blason, — d'argent à trois bandes de gueules avec un léopard debout, — se remarque sur le vase aux pieds de Bethsabée, famille qui serait peut-être à identifier avec les Trevisani, patrons du peintre, ou bien encore avec les Barbarini de Vicence.

Par sa conception générale, l'œuvre rappelle surtout la *Suzanne et les deux Vieillards* : même décor d'architecture ; même disposition des figures vers un côté du tableau ; même sentiment en ce qui concerne la Bethsabée et le David ; ce dernier, drapé de rouge et d'orange, a une grande noblesse

1. La Carta. V, p. 333.

d'allure, qui surprend un peu dans un semblable tableau, et qui ferait penser plutôt à un philosophe en train d'expliquer sa doctrine qu'à un amoureux.



L'ASSOMPTION DE LA MADELEINE
PAR VÉRONÈSE
(Musée de Dijon.)

Comme ce fut le cas pour l'*Assomption de la Madeleine*, de Dijon, on a longtemps attribué à Tintoret le modello en grisaille du *Paradis*, qui entra au Musée de Lille¹ en 1870. L'on sait que, après la destruction des fresques de la salle du Grand Conseil par Guarento, il y eut concours entre Véronèse, Francesco Bassano, Palma Giovane et Tintoretto pour obtenir la commande de la nouvelle toile. Ce concours aurait eu lieu dès 1579. Ridolfi raconte² que la commande fut donnée d'abord à Véronèse et Francesco Bassano, mais que, par suite des difficultés qu'offrait une telle collaboration, la toile n'était pas encore exécutée lors de la mort de Paolo en 1588. On sait ensuite que l'œuvre fut peinte par Tintoret vers 1588-90. Il en existe trois grands « modelli » faits probablement pour le concours ; ceux de Bas-

sano et de Tintoret, à l'Ermitage et au Louvre, et le troisième à Lille.

1. Le Musée de Lille possède aussi une *Pietà*, acquise en 1837 (n° 139 du cat. de 1893), qui est une copie de celle qui se trouve dans une collection parisienne et que j'ai étudiée ici même.

2. I, pp. 345-409 et II, 61.

Celui-ci est bien du style de Paolo, mais plutôt de ses dernières années. Il présente, en effet, des analogies frappantes avec l'un des derniers tableaux qu'il ait peints : celui figurant le *Couronnement de la Vierge et de tous les saints*, actuellement à l'Académie de Venise. Comme dans les trois « modellis », les personnages sont groupés en trois cercles concentriques et en profondeur. Mais Véronèse a rompu, avec une maîtrise admirable, la monotonie de ces cercles par les jeux des lumières et d'ombres de façon que la composition devienne pyramidale. Et il est incontestable qu'à côté de ce « modello » celui du Tintoret est inférieur, tandis que son œuvre définitive reste un peu confuse. Seul, chez Véronèse, le motif central manque de l'accent qu'il a déjà chez Tintoret, et, malgré la beauté de l'œuvre de celui-ci, il faut regretter que Véronèse n'ait pas pu mener à bien la commande.

Enfin, disons un mot sur quelques tableaux mythologiques conservés dans des musées de province. Dans le merveilleux *Enlèvement d'Europe*, de Venise, Véronèse apparaît un vrai novateur et précurseur de la peinture galante des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. Malheureusement les toiles citées ci-dessus n'ajoutent rien à sa gloire. D'abord, le *Persée et Andromède*, de Rennes, semble de Fr. Montemezzano comme l'est certainement la trop fameuse *Léda*, dont on connaît l'original, autrefois dans les collections du duc de Buckingham, de Charles I^{er} et du Régent, et la réplique du Musée de Dresde. Ce corps musclé de femme, qui rappelle celui du Christ mort dans l'œuvre de Montemezzano à Berlin, n'a rien à voir avec les corps gras, aux chairs molles des modèles féminins de Véronèse. Et cela explique pourquoi ni Ridolfi, ni les autres écrivains du ^{xvii}^e siècle ne citent la *Léda* parmi les œuvres du maître, bien que la réplique de Dresde se trouvât encore à Venise en 1744.

Les deux tableaux de Bordeaux ne sont pas non plus de Paolo, la *Vénus se regardant au miroir* est une copie du célèbre Titien, de l'Ermitage, tandis que la *Vénus qui prend l'arc de l'Amour* est une copie — provenant sans doute du Palais Bevilacqua — d'un original de Véronèse, autrefois au Palais Colonna.

Restent le *Mars et Vénus* de Chantilly et la *Mort de Procris*, de Strasbourg. Celui-là a un *pedigree* des plus impressionnants. Probablement à identifier avec un tableau signalé dans la vente Roberto Canonici¹, de Ferrare, en 1632, il figura dans la collection Santinelli de Pesaro, en 1653, date à laquelle il fut acheté² par le duc de Modène pour la somme de 500 ducats. Ensuite, le Régent l'acquiert en 1720, lors du mariage de sa fille avec François

1. Cité par Campori, *Raccoltà di Cataloghi*, 1870, p. 115.

2. Lettres citées par A. Venturi, *op. cit.*, p. 300.

d'Este, et après avoir passé par des mains inconnues, il entra dans la collection Nieuwenhays, d'où il passa en 1861 dans celle du prince de Condé. Pourtant l'œuvre n'est qu'une variante très faible du tableau de Paolo que grava Contarini et qui se trouve aujourd'hui à Edimbourg. Peut-être faut-il y voir une copie de Parrasio Michieli, bien que, par sa facture, elle paraisse plutôt un tableau postérieur d'école, peint vers le début du xvii^e siècle.



MARS ET VENUS, D'APRÈS VERONESE

(Musée Condé, Chantilly.)

Quant au tableau de Strasbourg, lui-aussi a un *pedigree* intéressant. Dans la série des tableaux que Paolo aurait peints pour Rodolphe II, — série dont la composition prête à discussion, — il y en avait deux que cite Borghini¹ en 1584 : « ultimamente ha dipinto 2 quadri bellissimi, l'uno di Procri e l'altre d'Adone addormelato in grembo à Venere di figure grande quale il naturale ». Sa description de la *Vénus et Adonis* rappelle plutôt le beau tableau du Prado, mais il est plus probable que Borghini a confondu deux tableaux et que celui peint pour Rodolphe serait à identifier avec la *Mort d'Adonis*, — œuvre d'atelier bien médiocre, —

qui se trouva en 1648

avec les autres tableaux de la collection de Rodolphe II au château de Hradschin lors de son pillage par les Suédois, et qui, après avoir passé par les collections de Christine de Suède et du Régent, se trouve aujourd'hui à Bridgewater House.

Quant à la *Mort de Procris*, il n'était plus au château de Hradschin en 1648, et on ne² savait rien sur son sort avant 1845, lorsqu'un tableau, censé le

2. Il Riposo, Florence, 1584, p. 562.

même, apparaissait dans la vente J. Bates, et ensuite, en 1849, dans la vente Coningham, avec une autre œuvre, la *Lucrèce et Tarquin*, du Titien, actuellement à Cambridge. Le catalogue Coningham dit que les deux tableaux ont été rapportés d'Espagne par Joseph Bonaparte et ajoute, au sujet du *Procris*, qu'il a été peint pour Rodolphe II qui l'avait donné au roi d'Espagne. Il est difficile de dire ce que vaut cette affirmation. En tout cas, la *Mort de Procris*



LA MORT DE PROCRIS, ATELIER DE VERONÈSE

(Musée de Strasbourg.)

fut gravée par Patas, — qui grava également son pendant : la *Mort d'Adonis*, — probablement vers 1808, pendant son séjour chez Joseph Bonaparte. Après avoir passé à une deuxième vente Coningham en 1851, l'œuvre disparut jusqu'en 1912, lorsqu'elle fut acquise par le Musée de Strasbourg.

Tout en étant une médiocre œuvre d'atelier, la *Mort de Procris* est intéressante par la beauté de son paysage et par le sentiment qui l'apparente à la peinture galante du grand *Enlèvement d'Europe*. Comme les bergers dans l'*Adoration* de San Maria Assunta, qui semblent être sortis de quelque toile de Boucher, la *Mort de Procris*, avec cette jeune femme qui meurt devant

son amant éploré, annonce les bergeries d'opéra et la peinture pastorale du XVIII^e siècle.

Ainsi dans la quarantaine d'œuvres conservées en France, on peut étudier presque tous les aspects si variés de l'art prodigieux de Véronèse. Si les chefs-d'œuvre des dernières années, tel que le *Bon Samaritain*, de Dresde, nous manquent, en revanche, les autres périodes sont amplement représentées par des peintures de tout premier ordre comme la *Tentation de saint Anloine*, les grandes toiles du Palais Ducal, la série des Vierges¹ et des saintes et enfin par des œuvres capitales comme le *Saint Barnabé*, le *Repas chez Simon* et la *Suzanne*. Même les tableaux d'atelier et d'école sont d'un intérêt incontestable puisqu'ils nous permettent de mieux comprendre ce qu'était précisément un atelier de peintre décorateur à Venise pendant la Renaissance, et de reconstituer l'œuvre des imitateurs, — jusqu'ici confondus avec celle du maître, — comme Francesco Montemezzano et Parrasio Michieli.

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE

1. Depuis mon dernier article, j'ai eu connaissance d'un dessin de Parmigianino conservé au Musée Teyler, à Haarlem, et publié récemment dans *L'Arte*. Véronèse s'est inspiré de cette composition dans la *Sainte Famille avec sainte*, du Louvre, que j'ai restitué au maître.



LA GÉOMÉTRIE ET LES MONSTRES

D'APRÈS

QUELQUES CHAPITEAUX ROMANS DU MIDI DE LA FRANCE



TOUTE ligne, qu'elle soit tracée au pinceau ou au ciseau, qu'elle traduise l'image de l'homme ou un ornement, peut être interprétée de deux manières. C'est d'abord une expression géométrique, une certaine organisation de l'espace, un rapport numérique de proportions, qui nous suggère une notion d'équilibre, d'harmonie et d'ordonnance. Et, d'autre part, la ligne a un sens, elle suit un contour, elle détermine une silhouette, elle reçoit une valeur narrative, elle devient un langage qui peut traduire des récits.

Ces deux aspects peuvent trouver parfois un singulier accord. Dans la création artistique, la recherche d'un équilibre et d'une structure de la forme est souvent liée au besoin de décrire et de conter. Nous tâcherons de montrer ici quelques exemples où ces deux tendances sont curieusement associées. La sculpture romane nous en offre un très grand nombre. Nous choisirons les plus caractéristiques, ceux qui mettent le mieux en lumière la façon dont se fait cette entente entre l'expression géométrique et la valeur narrative. Cet art, toujours d'accord avec l'architecture dont il souligne les éléments, éprouve en effet un double besoin — nécessité de l'organisation harmonique et, d'autre part, amour des légendes, des histoires, des anecdotes et des fables. Il cherche à donner à la ligne qui relève de la géométrie architectonique, la qualité expressive d'un langage. Et nous voyons alors collaborer les deux tendances : équilibre plastique et récit.

•
• •

Le chapiteau à crochets (pour lui conserver ce nom) nous servira de point de départ. Précisons les grandes lignes de son épannelage, en laissant de

côté le problème des origines et ses rapports avec le chapiteau corinthien. Le spécimen le plus simple de cette forme (fig. 1) nous montre chaque angle du chapiteau décoré d'un crochet, dont les contours sont tracés par les lignes A-B qui descendent de l'angle supérieur de la corbeille vers le milieu de l'astragale. Cette division de la surface du chapiteau est souvent compliquée par l'introduction d'une ligne parallèle à l'astragale C-C, qui marque la limite d'un registre inférieur meublé, soit par une rangée de petits crochets, soit par des feuillages. Elle est quelquefois dédoublée¹. Ainsi nous sommes en présence d'une certaine division de la surface du chapiteau nettement commandée par l'architecture, les lignes A-B suivant approximativement

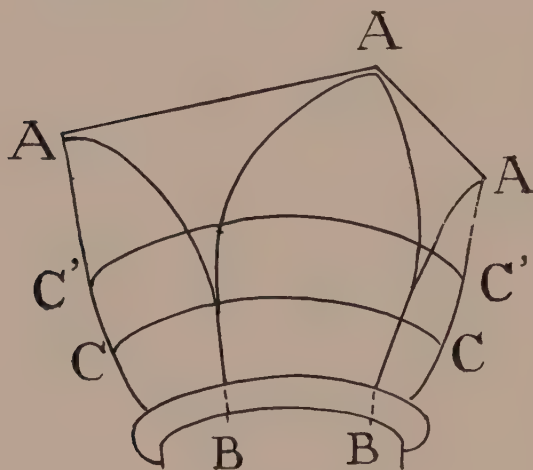


Fig. 1. — EPANNELAGE
D'UN CHAPITEAU A CROCHETS

la direction des poussées des arcs et paraissant soutenir le tailloir, les lignes C-C soulignant l'horizontale et contribuant à l'impression d'équilibre et de stabilité tectonique. La nette ordonnance des unes et des autres résulte d'un calcul mathématique. Ce sont des lignes tracées par un architecte. Voyons maintenant comment elles peuvent traduire des données figurées.

Les petites volutes qui surmontent souvent ces crochets sont quelquefois remplacées par des têtes d'animaux ou de

personnages dont la forme est adaptée à cet épannelage. On voulait peut-être éveiller ainsi la curiosité du spectateur et attirer son regard sur un point saillant de l'ordonnance du chapiteau. Ces têtes ayant déjà été signalées par Viollet-le-Duc² et par C. Enlart³, nous ne croyons pas nécessaire d'y insister et nous ajouterons seulement quelques exemples⁴ qui

1. Cet épannelage des chapiteaux est si fréquemment utilisé à l'époque romane que nous ne croyons pas nécessaire d'en citer plusieurs cas, et nous nous contentons renvoyer le lecteur aux exemples-types qui peuvent être trouvés à Conques.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. II, p. 498. Paris, B. Bance, XDCCCLVI.

3. C. Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, t. I, 407. Paris, A. Picard, 1919.

4. Boesse, Boiscommun (Loiret); Brioude (Haute-Loire); La Celle Bruère (Cher); Charité (Nièvre); Cosne (Nièvre); Etoile (Drôme); Ferrières (Seine-et-Marne); Langres (Haute-Marne); Lavaudieu (Haute-Loire); Lescar (Basses-Pyrénées); Neuvy

témoignent de la fréquence de ce procédé. En répétant plusieurs fois cette combinaison, on commence à associer avec constance ce détail iconographique à l'extrémité du crochet et on ne trouve pas un seul chapiteau de ce genre, décoré d'animaux ou de personnages, où il n'y ait pas de têtes placées au point A. Nous avons ainsi l'ensemble d'un crochet se terminant par une tête et il nous reste à montrer comment le crochet se transforme lui aussi en corps d'animal, de monstre ou de personnage anatomiquement reconnaissable.

Un chapiteau du musée des Augustins à Toulouse nous servira d'exemple. Il présente une corbeille décorée de lions dont les contours extérieurs coïncident bien avec la structure géométrique que nous avons dégagée. Nous retrouvons la tête fixée au point A. Elle termine et conjugue deux corps de lions rampants dont les dos et les cous suivent une ligne dessinée par B-A-B. Le canon particulier d'un corps étant ici remplacé par une ordonnance qui lui est extérieure et dont le calcul était fait d'avance, une déformation anatomique devient inévitable. Et c'est par la comparaison de ces exemples avec un d'autres nous tâcherons de mettre en lumière le caractère de ces violations des normes anatomiques.

Un chapiteau du cloître de Saint-Papoul (Aude) (fig. 2) présente un exemple où les mêmes lignes, gardant toutes les nuances de leurs courbes, dessinent les contours d'un ensemble,



Fig. 2.

DETAILED DE CHAPITEAU

(Cloître de Saint-Papoul.)

non pas de lions, mais de deux petits personnages monstrueux, portant une tête humaine sur le corps d'un animal fantastique. Il n'y a pas violation de la formule, puisque les deux têtes forment un seul bloc sculptural placé au point habituel (A). La ligne A-B détermine encore les dos et les cous. A Saint-Paul-les-Dax (Landes) (fig. 3), ces deux corps sont remplacés par des pattes qui sortent de la gueule, la tête étant placée à ce même endroit A. A Oloron (Basses-Pyrénées) (fig. 4), sur un chapiteau du porche de Sainte-Marie, ce sont les pattes propres d'un seul monstre, et sur un autre

Saint-Sépulcre (Indre); Nevers (Nièvre); Oloron (Basses-Pyrénées); Plaisance (Italie); Le Puy (Haute-Loire); Retaud (Charente-Inférieure); Rioux (Charente-Inférieure); Saint-Amand de Boixe (Charente); Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret); Saint-Genou (Indre); Saint-Martin de Boscherville (Seine-Inférieure); Saint-Menoux (Allier); Saint-Paul-les-Dax (Landes); Saulieu (Côte-d'Or); Souvigny (Allier); etc.

chapiteau voisin les mêmes lignes A-B dessinent simplement les contours de son corps.

Ces exemples montrent la réduction à la même silhouette de plusieurs données figurées, les mêmes lignes ayant dans chacun des deux cas une valeur de représentation différente. Cette dernière dépend souvent de l'ordonnance formelle, ainsi qu'on peut l'observer sur un autre chapiteau du même cloître

de Saint-Papoul (fig. 5).



Fig. 3. — CHAPITEAU DE L'ABSIDE

(Eglise de Saint-Paul-les-Dax.)

On trouve notamment quelques crochets meublant les angles voisins des chapiteaux jumeaux réunis en un seul bloc formant une sorte de petit arc. Cette variation formelle détermine une réaction immédiate du thème narratif qui, lui aussi, modifie son aspect. Au-dessous du col, la bête n'a pas changé. C'est toujours la même silhouette à quatre pattes à peine indiquées, dont les proportions sont déterminées par le besoin de suivre le contour du bloc sculptural : les pattes de devant sont, en effet, extrêmement allongées, tandis que celles de derrière sont démesurément petites. Les cols subissent un traitement particulier. Ils jouent d'une manière frappante un rôle d'organe de liaison. Il ne s'agit plus d'un chapiteau unique, mais de chapiteaux jumelés, agrafés en quelque sorte au même crochet.

Les cols viennent s'y rejoindre.

Une tête unique est placée au point de convergence et fait un seul être de ces deux corps séparés.

Nous avons en somme une véritable arcature dont les éléments architectoniques sont parfaitement reconnaissables, bien qu'ils aient reçu une interprétation figurée. Les piédroits correspondent admirablement aux corps dont les épaules marquent l'imposte sur lequel repose l'arc formé par les cols, la tête faisant la fonction de clef centrale. C'est à la fois une

architecture et un monstre, un monstre dont tous les caractères de déformation anatomique sont déterminés par la géométrie du chapiteau.

L'horizontale (C-C) qui détermine une ou plusieurs zones sur la corbeille peut, elle aussi, dessiner les contours de différentes données figurées : une table autour de laquelle sont assis des personnages¹, un lit² ou un sarco-



Fig. 4. — CHAPITEAU DU PORCHE

(Eglise de Sainte-Marie d'Oloron.)

phage³, un ou plusieurs personnages couchés⁴, des animaux⁵. Elle peut

1. Airvault (Deux-Sèvres); Arles (Bouches-du-Rhône); Chauriat (Puy-de-Dôme); Ile-Bouchard (Indre-et-Loire); Hagetmau (Landes); Lescar (Basses-Pyrénées); San Juan de la Peña (Huesca, Espagne); Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme); Saint-Pons (Hérault); Saint-Sever (Landes); Valence (Drôme); Vienne (Isère).

2. Aoste (Italie).

3. Vienne (Isère).

4. Aoste (Italie); Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret); Saint-Gaudens (Haute-Garonne).

5. Aoste (Italie); Luz (Hautes-Pyrénées); Oloron (Basses-Pyrénées); Saint-Papoul (Aude).

fixer le niveau des genoux des figures¹, ou simplement dessiner une bande décorative².

Cette ligne trace à Oloron (Basses-Pyrénées) sur un chapiteau du porche les bras de deux figures dont tous les contours sont précisés par la géométrie du crochet. Les têtes sont placées ici comme d'habitude au point A au-dessus de petites volutes décoratives. Les contours du torse sont donnés par A-B et ceux des bras par C-C. Ceux-ci sont agencés d'une façon qui leur permet de former un bloc unique. Leurs coudes et leurs mains se touchent et on les voit former une bande ininterrompue qui compose une sorte de tore parallèle à l'astragale. On obtient ainsi presque le même effet architectonique que celui d'une table ou d'une bande

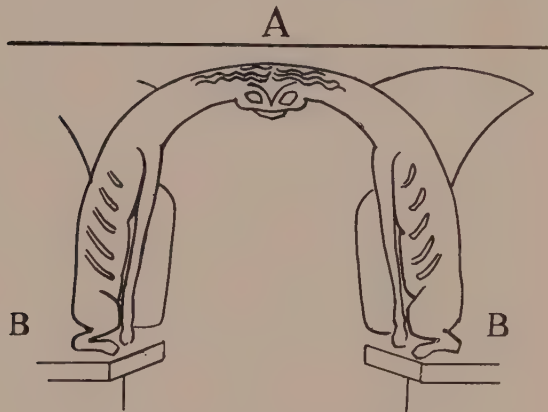


Fig. 5. -- DETAIL DE CHAPITEAUX
(Cloître de Saint-Papoul.)

décorative comme celles dont nous avons cité plus haut quelques exemples. Les jambes occupent le registre inférieur, leur disposition présente les mêmes particularités que celles de la plupart des cas où C-C marque le niveau des genoux. Leurs axes inclinés correspondent aux lignes des contours des crochets ou des feuillages qui meublent souvent cette partie du chapiteau. Ainsi la silhouette de ces figures avec

leurs éléments anatomiques est dessinée par la combinaison des lignes A-B et C-C, qui détermine toutes les déformations du canon normal, la largeur trapue du torse, les avant-bras disproportionnés, etc.

Le même ensemble d'éléments anatomiques soumis aux mêmes procédés de composition se retrouve à Lescar où il reçoit une autre signification historiée. La tête occupe toujours le point A. C-C donne, non pas les bras, mais la partie supérieure des jambes dont la partie inférieure est

1. Aoste (Italie); Besse en Chandesse (Puy-de-Dôme); Brioude (Haute-Loire); Clermont (Puy-de-Dôme); Cuxa (Pyrénées-Orientales); Jaca (Espagne); Pavie (Italie); Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret); Santiago de Compostella (La Coruna Espagne); Saint-Gaudens (Haute-Garonne); Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme); Saint-Paul-les-Dax (Landes); Saint-Pierre-le-Moutier (Nièvre); Saint-Savin (Hautes-Pyrénées); Toulouse (Haute-Garonne); Vienne (Isère).

2. Cluny (Saône-et-Loire); Saint-Benoît sur Loire (Loiret); Souvigny (Allier).

dessinée par les mêmes lignes que dans l'exemple précédent. Les lignes directrices, les volumes et leurs relations sont les mêmes, mais le « sujet » a changé : la tête ne fait plus partie organique de ce corps. Elle appartient à un autre monstre, elle dévore les jambes et le tronc de la figure qu'elle surmontait naguère. Le haut du torse a disparu dans sa gueule : ce qui explique l'absence des bras. Ainsi le même thème plastique, utilisant à peu près le même répertoire d'éléments figurés, acquiert une autre valeur narrative : celle d'un monstre dévorant un corps humain.

La ligne C-C dédoublée sur un des chapiteaux de l'abside de Saint-Papoul, joue un rôle singulier dans la formation d'un être fantastique. On voit parfois cette ligne déterminer un second registre d'animaux décorant la corbille. Nous en avons des exem-

ples à Aoste (cloître de Saint-Ours), à Saint-Sernin de Toulouse (déambulatoire) (fig. 6) et sur un chapiteau de Saint-Papoul. Dans ces deux derniers, l'imagier a représenté Daniel dans la fosse aux lions. Chaque face du chapiteau présente l'ensemble de trois bêtes superposées dont chacune garde son indépendance. L'animal supérieur est déterminé par la partie supérieure du crochet, les deux autres sont inscrits dans les deux registres formés par C-C, C'-C', et l'astragale. Et nous pouvons



Fig. 6. — CHAPITEAU DU DEAMBULATOIRE
(Basilique de Saint-Sernin, Toulouse.)

voir sur un autre chapiteau de Saint-Papoul comment ces trois bêtes primitivement isolées sont réunies par la géométrie du chapiteau en un seul monstre à trois têtes. C'est la combinaison des lignes C-C et C'-C' avec A-B qui détermine cette apparition.

Nous avons déjà vu quelques cas où la ligne A-B engendre un seul corps dont elle dessine le dos. Les exemples offerts par le cloître de la même église et par le musée de Toulouse nous ont permis de le démontrer. Nous pouvons en ajouter encore quelques-uns, comme les chapiteaux du portail de Montsaunès (Haute-Garonne) et du cloître de Saint-Lizier (Ariège) où on voit la silhouette du personnage suivre les mêmes contours, ceux de Saint-Sever (Landes), représentant un dragon, et de Saint-Gaudens (Haute-Garonne), représentant un oiseau ayant les mêmes fonctions décora-

tives. Notons que dans tous ces cas, c'est toujours un seul corps qui meuble cette partie du chapiteau.

Ainsi en traçant cette ligne sur le chapiteau de l'abside de Saint-Papoul (fig. 7), divisé par C-C. et C'-C' en trois registres dont chacun comporte une bête, on a réuni les trois animaux en un seul organisme. C'est la mosaïque d'un monstre, les trois têtes appartenant primitivement aux lions sont incrustées ici, tout en gardant leur place sur le chapiteau, dans un autre corps, emprunté à un autre ensemble. Cette combinaison de deux données figurées différentes, obéissant aux mêmes données géométriques, a donné naissance à un nouveau type du monstre qui synthétise toutes les lignes de la formule et plusieurs éléments figurés.

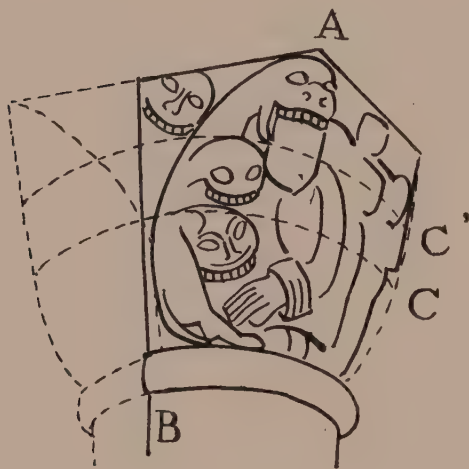


Fig. 7. — DÉTAIL DE CHAPITEAU
(Saint-Papoul.)

Nous avons vu un schéma géométrique, élaboré par la mathématique architecturale, servir de base à plusieurs compositions sculpturales. Ses lignes forment un cadre à l'intérieur duquel on voit s'inscrire diverses combinaisons. Ces dernières ne sont pas libres. Elles sont déterminées par une ordonnance extérieure, et non par la loi interne de leur canon propre. Il faut qu'elles s'y plient et qu'elles y plient la forme, qu'elles l'allongent, qu'elles la raccourcissent, qu'elles l'émondent, qu'elles la ramifient. Ainsi

naissent les monstres qui ne sont pas le résultat du caprice ou du délire, mais la rigoureuse déduction d'un principe. Nous avons vu d'autre part comment un changement de l'ordonnance formelle entraînait immédiatement la formation d'un nouveau type d'organisme anatomique, comment la combinaison de certaines lignes déterminait les attitudes et l'anatomie d'un personnage, enfin comment la combinaison de plusieurs éléments figurés associés à la même formule réalisait la mosaïque d'un corps. De là, une contradiction surprenante. D'une part, puissance de l'équilibre formel, imposé par l'architecture; de l'autre, déséquilibre de la matière narrative. Du calcul le plus strict sortent des figures qui semblent l'image même de la fantaisie la plus imprévue. Ces forces opposées collaborent; c'est leur union secrète qui donne à l'art roman les procédés à la fois les plus sûrs et les plus mystérieux de sa stylistique. Le sculpteur, soumis au réseau linéaire qui ordonne ses

masses, et n'hésitant pas, pour lui rester fidèle, à déformer les données objectives de sa narration, crée une mimique nouvelle qui possède son éloquence propre. La déformation anatomique, l'accentuation de certains membres et l'atrophie des autres, le système nouveau de leurs rapports sont en effet à l'origine d'une puissante expression inédite.

Cette complexité d'un procédé qui donne à la forme une signification double, Léonard de Vinci¹ l'évoquait déjà dans des lignes mémorables :

« Tu t'es arrêté à contempler aux taches des murs, dans la cendre du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux ; et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables, dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux et d'hommes, des paysages ou *des monstres, des diables et d'autres choses fantastiques*, qui te feront honneur. Dans ces choses confuses, le génie s'éveille à de nouvelles inventions, mais il faut savoir bien faire tous les membres que l'on ignore comme les parties des animaux et les aspects du paysage, rochers et végétations ».

Nous reconnaissons dans ce passage le procédé artistique que nous avons observé sur quelques chapiteaux romans. Il est vrai que le sculpteur médiéval ne se contente pas d'une « tache » amorphe ou accidentelle. Il installe sur le mur une ordonnance, et dans le mouvement des lignes qui en sont l'armature, il voit naître avec une rigueur chimérique des personnages, des animaux et des monstres².


JURGIS BALTRUSAITIS

1. Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*, traduction Péladan. Librairie Delagrave, Paris, 1921.

2. Dans une étude de M. L. Bréhier qui vient de paraître intitulée : « *L'homme dans la sculpture romane* », Paris, Librairie de France, 1927, on voit l'éminent maître employer une méthode coïncidant sur quelques points avec la nôtre. Nous sommes très heureux de constater cette rencontre qui témoigne que notre analyse peut être dans la bonne voie.

UN CHEF-D'ŒUVRE DE NATTIER RETROUVÉ :

LE PORTRAIT DU DAUPHIN, FILS DE LOUIS XV

 L arrive que le hasard fasse reparaître, après une éclipse plus ou moins prolongée, dont la durée peut dépasser un siècle, des toiles de maîtres que leur célébrité aurait dû, semble-t-il, préserver de l'oubli. C'est le cas d'un magnifique portrait de l'École française du XVIII^e siècle, récemment acquis en Angleterre, que j'ai été à même d'étudier de près. L'intérêt que présente cette peinture, tant au point de vue artistique qu'au point de vue iconographique, est tel qu'il m'a paru opportun de la publier en exposant les raisons qui m'ont amené à y reconnaître les traits de Louis, dauphin de France, fils de Louis XV, et la main de Nattier.

I

A première vue, l'énigme que proposait ce portrait d'homme en cuirasse, tout rutilant de pourpre et d'or, paraissait difficile sinon impossible à résoudre. Point de date, point d'indication de provenance, point de tradition : bref aucun de ces indices souvent fragiles et trompeurs, mais cependant précieux qui mettent les chercheurs sur la voie et leur permettent de reconstituer par de patients travaux d'approche l'identité des modèles et des peintres anonymes.

Le seul renseignement qui me fut communiqué sur ce tableau mystérieux, c'est qu'il avait été vendu sous le nom de Perronneau. On sait qu'à la différence de La Tour qui se cantonna dans le pastel, Perronneau a exécuté de très nombreux portraits à l'huile, et l'examen de la photographie ne démentait pas catégoriquement cette attribution. Cependant j'étais loin d'être convaincu. Je fis part de mes doutes à M. Ratouis de Limay qui a consacré à l'artiste une importante monographie, scrupuleusement tenue à jour, et



PORTRAIT DE LOUIS, DAUPHIN DE FRANCE
PAR G. M. NATTIER

nous cherchâmes vainement dans le catalogue de son œuvre un portrait d'homme en cuirasse qui pût être identifié avec la peinture en question. L'examen de l'original devait bientôt nous convaincre tous les deux que nous faisions fausse route et qu'il fallait renoncer à retrouver la main de Perronneau, dont la gamme délicate est toujours un peu sourde, dans cette toile d'un coloris éclatant.

Une remarque qui m'avait échappé à l'inspection de la photographie, mais qui me frappa en étudiant l'original fut pour moi un premier trait de lumière. Je distinguai, en effet, très nettement sur une bande d'étoffe brodée retombant sur la cuirasse, à côté de l'ordre de la Toison d'Or, deux attributs caractéristiques qui ne laissaient aucun doute sur la personnalité du modèle : une fleur de lys et un dauphin. Ce personnage inconnu était donc un dauphin de France. Mais lequel ? C'est ce qu'il s'agissait de préciser.

Les traits empâtés de ce gros garçon déjà envahi par l'embonpoint me firent penser tout d'abord à Louis XVI avant son avènement : ce qui aurait placé l'exécution de cette peinture entre 1770 et 1774. Mais en consultant les portraits peints ou gravés de Louis XVI dans la période qui précède ou qui suit immédiatement son élévation au trône, je ne tardai pas à me convaincre que notre personnage ne rentrait pas dans cette série iconographique. En 1774, Duplessis qui peignit le jeune roi en costume de sacre le représente encore mince et presque svelte, sans trace de double menton : il ne s'est épaissi que plus tard.

Si ce n'était pas Louis XVI dauphin, ce ne pouvait être que son père, le fils de Louis XV. C'est l'hypothèse que me suggéra, sur le vu de la photographie, M. Gaston Brière qui connaît à merveille l'iconographie des Bourbons. Nous la vérifiâmes ensemble à Versailles, en comparant notre portrait avec d'autres effigies du dauphin, notamment avec le grand portrait de Natoire, daté de 1745. L'expérience fut concluante. Nous avions bien affaire à un portrait du dauphin Louis de France, fils de Marie Leczinska, qui, né en 1729, mourut prématurément en 1765. Étant donné l'âge apparent du modèle, cette peinture devait avoir été exécutée vers 1750.

II

Ce premier point élucidé et acquis, il restait à déterminer le nom de l'auteur qui ne pouvait être qu'un des grands artistes du XVIII^e siècle, un des peintres officiels de la famille royale. La date approximative de 1750 ne permettait pas de songer à Duplessis ou à Drouais le Jeune. Il fallait remonter à la génération antérieure : les frères Van Loo, Nattier ou peut-être son gendre Tocqué.

Parmi tant de peintres entre lesquels il était permis d'hésiter, Jean-Marc Nattier était celui dont le nom s'imposait le plus immédiatement à l'esprit : car depuis 1742 jusqu'à 1755 environ, c'est-à-dire à l'époque où se place notre tableau, il était non seulement le portraitiste à la mode, mais le peintre attiré de la famille royale. C'est le moment où il exécute ses charmants portraits de *Mesdames de France*, travesties en Flore ou en Diane et l'effigie plus grave de leur mère la reine *Marie Leczinska* en train de lire dévotement son missel. N'est-il pas naturel de supposer qu'il a peint aussi le Dauphin ?

L'inventaire des tableaux commandés par la Direction des Bâtiments du Roi, publié par M. Engerand et commenté par M. P. de Nolhac dans sa précieuse monographie de Nattier, nous en apporte la preuve¹. Nous y voyons que Nattier fut chargé de peindre en 1747 plusieurs portraits du Dauphin : c'est même à l'occasion de cette commande qu'il prit le titre de *Peintre ordinaire du Roy*.

Ces portraits évoquaient le jeune prince en attirail guerrier : car ils avaient essentiellement pour objet de fixer le souvenir de sa belle conduite à la bataille de Fontenoy où il avait reçu aux côtés du maréchal de Saxe le baptême du feu.

Le *Mémoire des portraits ordonnés par Monseigneur le Dauphin au sieur Nattier* spécifie l'existence de trois exemplaires. Les deux premiers représentaient le prince « *peint en cuirasse jusques aux genoux* », la bataille de Fontenoy faisant le fond du tableau. Le second exemplaire n'était qu'une réplique de même grandeur que l'original, « *retouchée d'après le naturel* », qui fut envoyée en Espagne pour Madame Infante. Ces deux tableaux ont disparu et même de très bonne heure, puisque le peintre Jeaurat écrit en 1761 : « Quant aux portraits de M. le Dauphin, le premier a été perdu dans le temps, de façon qu'on a jamais pu les retrouver, malgré toutes les recherches qu'on a fait. Le second qui n'a été que commencé a eu le même sort ; tous les deux ont disparu ». Mais les musées de Versailles et de Dijon en possèdent des copies. Celle de Dijon² est ainsi décrite en 1751 par son auteur, le copiste Prévost : « M. le Dauphin jusqu'aux genoux, en armure, ayant la main droite appuyée sur un bâton garni de dauphins, tenant de l'autre son épée ; un casque renversé sur un bout de terrasse ; dans le fond une bataille ». La copie de Versailles est moins fidèle : le bâton aux dauphins est supprimé et le jeune prince tend le bras dans un geste de commandement.

Le troisième exemplaire spécifié dans le mémoire de Nattier nous intéresse

1. Fernand Engerand, *Inventaire des Tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi*. Paris, 1901 ; Pierre de Nolhac, *Nattier, peintre de la Cour de Louis XV*. Paris, 1905.

2. N° 414 du dernier catalogue publié en 1883.

ici plus particulièrement : car il est dit en propres termes que c'était une réduction du grand portrait *en buste*. « Plus une copie en buste ordonnée pour M. de Saint-Hérant¹, l'un de ses menins ». On ne peut guère douter que cette mention s'applique à notre tableau (le mot copie est pris ici dans le sens usuel de répétition) qui serait ainsi, étant donné la disparition des deux portraits peints jusqu'aux genoux sur fond de bataille, le seul portrait existant du dauphin exécuté de la main même de Nattier.

Cette attribution, qui semble ressortir de l'examen des documents et qui a pour elle toutes les vraisemblances historiques, est confirmée par la qualité même de la peinture, par ses particularités de technique où l'on reconnaît le faire de l'artiste dans ses portraits d'hommes, par l'éclat éblouissant d'un coloris dont les dominantes sont le rouge et l'or : souvenir évident de la palette de Rubens que Nattier avait étudié dans sa jeunesse, lorsqu'il dessinait à la Galerie du Luxembourg la suite complète de la *Vie de Marie de Médicis*. Si l'on compare ce portrait du Dauphin à des œuvres similaires de la même époque telles que l'admirable portrait du *Marquis de Bouthillier*² (1745), représenté également en cuirasse, la main posée sur un casque, on ne peut s'empêcher de conclure à une même origine.

III

L'importance iconographique et artistique de cette découverte n'a pas besoin d'être soulignée. Nattier était surtout connu jusqu'à présent comme le peintre de Mesdames de France : le portrait qu'il a fait de leur frère le dauphin paraîtra sans doute digne de figurer désormais à côté de *Madame Henriette en Flore* ou de *Madame Adélaïde en Diane*. C'est une œuvre magnifique, égale au pastel de La Tour, très supérieure au médiocre portrait de Natoire exposé au Musée de Versailles, et qui a l'avantage d'évoquer à nos yeux le fils de Louis XV dans tout l'éclat de sa jeunesse, alors que les portraits plus tardifs le montrent déjà amaigri et miné par la maladie qui devait l'emporter à trente-six ans.

LOUIS RÉAU

1. Il faut lire Saint-Hérem qui se prononçait Saint-Hérant.

2. Ce portrait appartient à M^{me} la marquise de la Roche-Lambert.

LE MONUMENT FUNÉRAIRE DU CŒUR D'ANNE DE MONTMORENCY CONNÉTABLE DE FRANCE



Le monument, élevé par Madeleine de Savoie, veuve d'Anne de Montmorency, le grand Connétable de France, en souvenir de la sépulture du cœur de son époux, est un exemple de ce qui peut advenir à une œuvre d'art mutilée quand on s'avise de la restaurer. Je voudrais décrire ce monument tel qu'il était à l'origine lorsqu'il fut érigé en 1578, tel qu'il fut remonté en 1793 au Musée des Petits-Augustins après avoir été saccagé par les Révolutionnaires en 1790, et tel enfin qu'on peut le voir maintenant réédifié pour la seconde fois au Musée du Louvre.

Lorsque le Connétable mourut en 1567, on se souvint des dernières paroles du roi Henri II qui avait exprimé le désir qu'à la mort de son fidèle serviteur, « leurs cœurs fussent inhumés dans le même lieu¹ ».

La chapelle d'Orléans dans l'église du couvent des Célestins avait été déjà choisie pour abriter le monument funéraire du cœur de François I^{er}² et lorsqu'Henri II mourut, sa veuve, Catherine de Médicis, fit placer dans la même chapelle le beau monument de Germain Pilon connu sous le nom des *Trois Grâces*³ qui portent l'urne contenant le cœur du roi. C'est là

1. André du Chesne, *Histoire généalogique de la maison de Montmorency et de Laval*, 1624, p. 413.

2. Ce monument, ainsi que ceux de François II et de Henri III, est gravé dans l'ouvrage de Réville et Lavallée : *Vues pittoresques et perspectives des Salles du Musée des Monuments français*, Paris, 1803.

3. La base est l'œuvre de Domenico del Barbieri, dit Dominique Florentin. Dans la gravure de l'ouvrage de Réville et Lavallée, que nous reproduisons, on voit au premier plan le monument de Henri II, par derrière la colonne de Montmorency, au centre la colonne de Henri III et le monument de Diane de Poitiers, à gauche le tombeau de Villeroy.

qu'on porta le cœur du Connétable dont le corps avait été enterré dans l'église Saint-Martin de Montmorency. Madeleine de Savoie, sa veuve, chargea Jean Bullant¹, l'architecte qui avait passé la majeure partie de sa vie au service du Connétable, « le penseur le plus hardi en architecture que la France ait produit au xvi^e siècle », de dessiner les deux monuments, celui des Célestins et celui de l'église de Montmorency².



SALLE DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS
AVEC LES STATUES DE LA PAIX ET DE L'ABONDANCE
D'APRÈS RÉVILLE ET LAVALLÉE

Bullant était en 1570 le Contrôleur des Bâtiments du Roi et, en 1573, il fit approuver l'érection dans la chapelle d'Orléans au couvent des Célestins

1. Blomfield, *French Architecture*. I, p. 93.

2. Ce monument, qui n'était pas achevé à la mort de Bullant, se composait des deux statues en bronze du Connétable et de sa femme à genoux entre deux figures allégoriques également en bronze, qui furent envoyées à la fonte vers 1790. Les deux statues gisantes en pierre, œuvre de Barthélemy Prieur, furent sauvées par Lenoir qui les transporta au Musée des Monuments français d'où elles passèrent en 1816 au Musée du Louvre.

d'une « colonne avec son souz-bassement, chapiteaux et enrichements de trois statues de bronze ». Il ne vécut pas assez longtemps pour en voir l'achèvement, mais il s'était assuré les services de Barthélemy Prieur, le sculpteur auquel sont attribuées les statues en bronze et qui certainement sculpta aussi la colonne, l'urne et les bas-reliefs des piédestaux.

Outre les deux dessins conservés dans le fond Gaignières du Cabinet des



SALLE DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS
AVEC, A DROITE, LA COLONNE FUNÉRAIRE D'ANNE DE MONTMORENCY
D'APRÈS RÉVILLE ET LAVALLÉE

Estampes de la Bibliothèque Nationale, la seule représentation du monument sous sa forme primitive que nous possédions se trouve dans les *Antiquités nationales* de Millin¹, qui furent publiées en 1790 dans les circonstances les plus défavorables et même les plus tragiques : il s'agissait, en effet, de gagner de vitesse les vaudes acharnés à la destruction de tous les souvenirs du passé. « L'Assemblée Constituante avait ordonné la destruction des monastères. Menacés d'une ruine prochaine, les

1. *Antiquités nationales ou Recueil de monuments*. I, art. III, n° 2.

monuments de la piété et des arts de nos pères allaient disparaître du sol de la France. Millin s'empessa de les visiter. Il les parcourt et les décrit. Quoique incomplètes et rédigées, pour ainsi dire, au bruit même des édifices s'écroulant sous le marteau de la destruction, ces descriptions... nous font connaître des monuments dont la plupart n'existent plus² ».

Le dessin de Millin nous apprend que, sous sa forme originale, le monument se composait d'une colonne portant une urne, placée sur un



SALLE DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS
AVEC, A GAUCHE, LE RETABLE D'ECOUEN
D'APRÈS REVILLE ET LAVALLEE

piédestal central, lequel était flanqué de part et d'autre de piédestaux similaires, réunis par deux grilles en fer. Sur chaque piédestal se dressait une des trois statues en bronze de Prieur.

C'était un dessin de caractère spécifiquement français où l'architecture et la sculpture étaient étroitement et harmonieusement associées dans un accord parfait. Le mérite en revient certainement à l'architecte Bullant qui,

2. Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments français*. Paris, 1878.

après l'avoir conçu, en contrôla l'exécution, car Barthélemy Prieur n'était qu'un de ces habiles artisans, comme il en existait beaucoup à cette époque, qui jamais ne travaillaient de leur propre initiative et sans direction¹.



SÉPULTURE DU CŒUR D'ANNE DE MONTMORENCY
D'APRÈS LES « ANTIQUITÉS NATIONALES » DE MILLIN
(1790)

L'urne en bronze fut envoyée par les Révolutionnaires à une fonderie de canons et le dessin de Millin est le seul souvenir que nous en ayons. Les grilles en fer furent également détruites et aucun document ne permet

1. Blomfield, *op. cit.*, II, p. 4.

de les reconstituer. Par bonheur presque toutes les autres parties du monument ont échappé à la destruction.

La colonne torsée est en marbre blanc, strié et décoré d'incrustations en marbre rose : des guirlandes de feuillage naturel s'enroulent tout autour du fût, mêlées à l'ornement classique des feuilles d'acanthe stylisées. Les piédestaux n'ont pas gardé leur aspect primitif. Ils étaient tous les trois de même forme et taillés dans un marbre de couleur rose qui se rétrécissait au sommet pour porter les figures en bronze de l'*Abondance*, de la *Justice* et de la *Paix*. A la partie supérieure de ces piédestaux régnaient des bandes d'ornement d'un dessin conventionnel où figurait l'élévation du blason des Montmorency¹. Sous les statues se trouvaient trois plaques de marbre noir avec des inscriptions tracées en blanc² qui existent encore aujourd'hui, mais ont été déplacées et sur la face antérieure des piédestaux on voyait des devises, des armoiries et des ornements sculptés en relief sur un fond de marbre gris³.

Primitivement, la figure de l'*Abondance* était placée en avant de la colonne sur le piédestal central. Elle tient dans sa main droite une corne d'abondance et dans sa gauche une couronne ; au sommet du



L'ABONDANCE

STATUE EN BRONZE, PAR B. PRIEUR

(Musée du Louvre.)

1. Willemin, *Monuments français*. I (planche non numérotée).
2. Les inscriptions sont reproduites dans Le Laboureur, *Les Tombeaux des Personnes illustres*, 1642; Guilhermy, *Inscriptions de la France*, 1873. I, p. 456; Du Chesne, *Histoire généalogique de la Maison de Montmorency*; Millin, *Antiquités nationales*.
3. Les indications des couleurs des marbres sont empruntées aux parties conservées du monument et aussi aux descriptions de Lenoir.

piédestal, près de sa main droite, est une tête de mort, et près de sa main gauche, une paire de gantelets. Le bas-relief inférieur représente à droite une



LA JUSTICE
STATUE EN BRONZE, PAR B. PRIEUR
(Musée du Louvre.)

main armée d'un gantelet tenant une épée (l'insigne bien connu du Connétable) avec une couronne à la pointe, à gauche un fourreau décoré de fleurs de lys avec également une couronne à son extrémité : ce sont les emblèmes du Connétable de France. Entre l'épée et le fourreau sont deux cornes d'abondance, la balance de la Justice, un caducée et de chaque côté un alérion. Tous ces ornements ont été conservés¹.

Sur le piédestal de gauche se dresse la figure de la *Justice*, portant dans sa main droite une épée et dans la gauche un épi de blé. Un globe et un casque à aigrette accompagnent ces attributs. Au-dessous de la statue on a mis, comme sous les autres piédestaux, une plaque gravée ; l'ornement en bas-relief reproduit l'épée et le fourreau de chaque côté de l'écusson des Montmorency « d'or à la croix de gueules cantonnée de seize alérions d'azur ». De chaque côté de l'écu est un alérion.

Sur le troisième piédestal à droite de la colonne est placée la figure de la *Paix*, tenant dans sa main droite une torche ren-

versée qui met le feu à un casque à aigrette symbolisant les armes de la guerre. Au-dessous la même plaque à inscription que sur les autres piédes-

1. Ils sont reproduits dans Willemin, *Monuments français* ; De Clarac, *Musée de Sculpture française*. III, p. 71.

taux, mais avec des attributs différents : un cœur, une sphère armillaire (Jean Bullant ne pouvait pas manquer d'introduire ici « l'horloge solaire » qu'il avait popularisée en 1561 dans son *Recueil d'horlogiographie*) et de chaque côté de la sphère deux bouquets de feuillage avec une devise composée de deux mains jointes et de deux gerbes de blé.

Deux ans après la publication de la gravure de Millin, le couvent des Célestins était complètement saccagé ; mais heureusement un mouvement se dessina immédiatement pour sauver d'une complète destruction quelques-uns des chefs-d'œuvre de la Renaissance française. Cet effort de sauvetage des monuments du passé coïncidait avec l'éveil de l'intérêt pour le Moyen Age qui s'observe simultanément en France et en Angleterre. Mais il fallut lutter avec une singulière énergie et un courage souvent méritoire pour arracher aux mains des Révolutionnaires les lambeaux des œuvres d'art qu'ils s'apprétaient à détruire. Il n'était pas commode de lutter contre les énergumènes qui écrivaient : « Il faut, dans toutes les bibliothèques et cabinets d'estampes, effacer les armoiries, arracher les frontispices, les dédicaces où il est question des rois et des princes, fondre les médailles des rois et des empereurs, faire des canons avec les bronzes, effacer les reliefs où sont retracés les crimes des rois ou, si l'on veut, le petit nombre de celles



LA PAIX

STATUE EN BRONZE, PAR B. PRIEUR

(Musée du Louvre.)

de leurs actions que la flatterie a gratifiées du nom de glorieuses ».



SÉPULTURE
DU CŒUR D'ANNE DE MONTMORENCY
ETAT ACTUEL
(Musée du Louvre.)

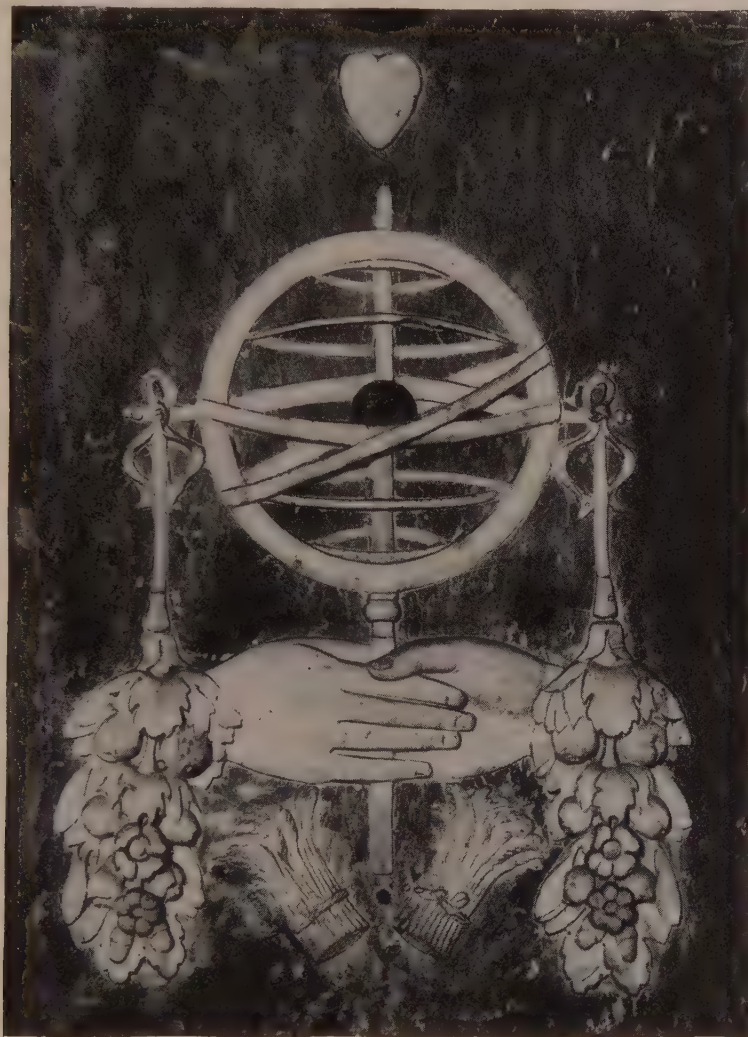
Il faut ajouter que, jusqu'au début du ^{xix}^e siècle, l'art de la Renaissance n'était guère prisé par les savants officiels qui conseillaient à Napoléon de laisser en Italie les œuvres de Donatello, de Jean de Bologne et de Sansovino.

C'est à Alexandre Lenoir que revient le mérite d'avoir proposé le premier la formation d'une collection de monuments de la Renaissance ayant une valeur artistique. L'Assemblée Nationale le nomma conservateur de ce nouveau musée. Avec un courage et une persévérance indomptables, il réussit à créer le *Musée des Petits-Augustins* qui prit plus tard le nom de *Musée des Monuments français*.

Parmi les œuvres d'art sauvées se trouvaient les deux monuments funéraires du Connétable provenant de la chapelle du couvent des Célestins et de l'église Saint-Martin de Montmorency et l'autel de la chapelle d'Écouen. Le château d'Écouen a survécu ; mais les derniers vestiges du couvent des Célestins ont disparu en 1848, et son emplacement est occupé aujourd'hui par une caserne.

Le Journal de Lenoir nous apprend comment, à partir de 1791, les monuments échappés au naufrage s'entassèrent dans le nouveau Musée : beaucoup y arrivèrent en morceaux.

C'est en 1791 que furent reçus et enregistrés les premiers débris du monument funéraire du cœur du Connétable : « trois petits pilastres en



EMBLÈMES DE LA PAIX, BAS-RELIEF EN MARBRE BLANC

(Musée du Louvre.)

marbre Campan rouge avec des ornements incrustés en marbre blanc venant de la Colonne de Montmorency ». On déposa ensuite au Musée les statues « représentant l'*Abondance* et la *Justice* ». Plus tard Lenoir obtint « la colonne torse en marbre blanc ornée de feuilles de vigne, très délicatement sculptées, élevée en l'honneur d'Anne de Montmorency » et enfin « divers

fragments en marbre Campan rouge provenant du piédestal de la colonne d'Anne de Montmorency¹ ». Il n'est fait aucune mention de la figure de la *Paix* qui cependant — nous le savons par ailleurs — fut également déposée au Musée.

Le 8 Floréal an V, Lenoir prit des mesures pour la restauration du monument dépecé, car il note dans son Journal : « Remis au citoyen Delaplanche les marbres nécessaires pour faire les piédestaux de la colonne de Montmorency qu'il restaure ». En 1793, il avait inventorié dans son catalogue la colonne, les deux figures de l'*Abondance* et de la *Justice*, un piédestal en marbre rouge orné de bas-reliefs de marbre blanc par Barthélemy et un socle de marbre rouge chargé d'attributs d'astronomie en marbre blanc venant de la base de la colonne d'Anne de Montmorency.

Le résultat du travail du citoyen Delaplanche est consigné dans les *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français* de Réville et Lavallée. On y voit la colonne au sommet de laquelle est placée la figure de la *Justice* et dont la base est gravée d'inscriptions sur des tablettes de marbre noir ; elle se dresse sur des fragments de l'un des piédestaux originaux et l'on peut identifier les ornements sculptés en bas-relief parmi lesquels on reconnaît la sphère armillaire et les mains jointes. Dans les *Souvenirs du Musée des Monuments français*, de Brès et Biet, nous pouvons voir sur la gravure représentant la même « Salle d'introduction » que sur deux des autres faces du piédestal reconstitué on avait appliqué des ornements provenant d'un autre piédestal : par exemple, l'épée et le fourreau, le caducée, les cornes d'abondance et les couronnes qui étaient primitivement sur le piédestal supportant la figure de l'*Abondance*. Que fit Lenoir des ornements du troisième piédestal ? Sur la huitième planche de l'ouvrage de Brès et Biet, nous pouvons constater qu'il adossa au mur, au-dessus du maître-autel élevé pour le Connétable dans la chapelle d'Écouen², l'épée, le fourreau, les quatre alérions et l'écusson armorié qui se trouvaient sur le piédestal supportant la figure de la *Justice*. Lenoir plaça également sur le retable du maître-autel le heaume et les gantelets de marbre qui étaient sur les piédestaux à côté des figures

1. Toutes ces mentions, portées sur les registres d'entrée du Musée, sont reproduites dans l'ouvrage de Louis Courajod : *Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments français*. 2 vol. Paris, 1878.

2. Ce maître-autel, qui fut envoyé en 1816 à Chantilly, est un des meilleurs exemples du talent de Jean Bullant. Il se compose d'un autel et d'un retable orné de cinq bas-reliefs de Jean Goujon. A l'époque où il se trouvait au Musée des Petits Augustins, Lenoir avait eu l'idée de s'en servir comme d'un soubassement sur lequel il avait placé les effigies funéraires du Connétable et de sa femme sculptées

de l'*Abondance* et de la *Justice*¹. Sur la même planche on peut observer au-dessus du retable un autre écusson avec des bouquets de fruits et de feuillage ; mais nous ignorons la provenance de ce bas-relief.

Lenoir avait donc à sa disposition tous les éléments avec lesquels il aurait pu reconstituer l'ensemble du monument presque dans son intégrité ; mais il avait peu de temps, peu d'argent et moins encore d'encouragements. Il était là pour sauver des œuvres d'art et non pour faire des restitutions historiques. C'est certainement la raison pour laquelle il fit tant de restaurations inexactes et c'est ainsi notamment qu'on peut expliquer et excuser le placement des deux figures de l'*Abondance* et de la *Paix* sur le piédestal qui portait la colonne élevée à la mémoire du cardinal de Bourbon. Il semble qu'il ait eu conscience de cette faute : car il rappelle dans son Journal qu'il ne put jamais reconstituer fidèlement la colonne et qu'il dut se résigner à restaurer le piédestal du milieu avec des débris. Sur une gravure de Réville et Lavallée représentant une des galeries du Musée des Petits-Augustins, on distingue très bien le monument restauré du cardinal de Bourbon. Cette colonne, qui avait été enlevée à Saint-Denis, fut rendue plus tard à la basilique.

*
*
*

En 1816, ce Musée, dont Michelet dit : « C'est dans le Musée des Petits-Augustins que l'histoire se révéla à moi », fut fermé et son contenu dispersé. La plupart des monuments qu'on y avait entassés furent restitués soit aux églises et aux monastères d'où ils avaient été enlevés soit aux familles auxquelles ils appartenaient. Mais les Condé, héritiers des Montmorency, se désintéressèrent de cet héritage. C'est ainsi que la colonne restaurée du Connétable et son monument funéraire de l'église de Montmorency furent envoyés au musée du Louvre.

Finalement le monument funéraire du cœur fut encore une fois restauré et dans son état actuel nous voyons la colonne entourée d'un groupe de trois figures en bronze posées sur un triple piédestal. L'ensemble n'est pas déplaisant, mais on n'y retrouve plus rien de l'esprit dans lequel ce monument fut conçu par Bullant.

Cette restitution est historiquement incorrecte. Les proportions respectives de la colonne, des figures et des piédestaux ne sont plus observées et la

par Barthélemy Prieur pour l'église de Montmorency. Cf. Balthard, *Paris et ses monuments*, 1803 ; Réville et Lavallée, *Vues pittoresques*, 1816.

1. Ils sont aujourd'hui conservés à l'École des Beaux-Arts et, par conséquent, séparés du monument du Louvre auquel ils appartiennent.

colonne centrale, qui devrait attirer avant tout l'attention, est masquée par les statues. Les trois figures de la *Justice*, de la *Paix* et de l'*Abondance* devaient, dans la pensée de Bullant, rester séparées et distinctes. Ce qui le prouve, c'est que la *Justice* représentait le Connétable lui-même, l'épée à la main, avec ses armes, sa devise et les insignes de sa charge sculptés sur le piédestal. L'*Abondance* et la *Paix* avaient chacune leur piédestal avec des emblèmes appropriés. Aujourd'hui ces emblèmes, qui se retrouvent dans la décoration du Louvre de Henri II, sont dissociés des figures qu'ils accompagnaient. Sous la *Justice* on voit les emblèmes de la *Paix*; sous la figure de la *Paix* les emblèmes de l'*Abondance*. Confusion d'autant plus regrettable que les artistes français de cette époque attribuaient une grande importance à ce langage emblématique¹ et les Montmorency plus que toute autre famille: les murs, les plafonds, les vitraux d'Écouen, de Chantilly, de Fère-en-Tardenois sont, en effet, semés des armes, du chiffre, des devises du Connétable.

CRIPS-DAY

(Trad. par Louis RÉAU)

1. Le Laboureur, *Les Tombeaux de Personnes illustres*. Paris, 1642.



EMBLÈMES DE L'ABONDANCE
BAS-RELIEF EN MARBRE BLANC

(Musée du Louvre.)

LE CENTENAIRE DU PEINTRE-ILLUSTRATEUR HONGROIS

MICHEL ZICHY

(1827-1909)



AR la supériorité de son esprit, sa vaste culture, Michel Zichy dont Budapest vient de fêter le centenaire¹ fut bien un artiste *européen* : le premier parmi ses confrères hongrois dont la réputation ait dépassé les frontières de son pays natal.

Né à Zala, dans un coin perdu du comitat de Somogy, fils de famille noble, Michel Zichy sentit s'éveiller de bonne heure sa vocation d'artiste, mais il eut à lutter contre l'énergique volonté d'une mère devenue veuve. Cependant il réussit à échapper à l'autorité maternelle, et sous prétexte d'étudier le droit alla en 1844 à Vienne, où il devint élève de Georg Waldmüller. Sous l'égide de cet artiste éminent, doublé d'un excellent professeur, le jeune Zichy fit de rapides progrès.

Le hasard voulut que la grande-duchesse Hélène de Russie vint à Vienne à cette époque-là, et, en quête d'un professeur de dessin pour sa fille Catherine, elle s'adressa à Waldmüller qui lui recommanda son meilleur élève : Zichy. Ne touchant plus de subsides du côté maternel, celui-ci accepta sans trop réfléchir et suivit son élève en 1848 d'abord à Nice, ensuite en Russie. L'avenir de l'artiste fut ainsi décidé, sa carrière artistique nettement tracée.

Ses débuts à Saint-Petersbourg n'allèrent pas sans quelques déceptions. Zichy voulut peindre des tableaux, la duchesse consentit à lui payer les toiles et les couleurs, mais sans aucune rétribution de l'œuvre artistique. S'étant d'ailleurs aperçue des sentiments tendres de l'élève envers son profes-

1. A cette occasion le Musée des Beaux-Arts a organisé une importante exposition de son œuvre graphique.

seur, la grande-duchesse congédia Zichy (1850). Seul dans une ville étrangère, l'artiste dut connaître la misère ; un photographe le recueillit et l'employa à des travaux de retouche. Il fit quelques aquarelles, des dessins amusants et spirituels qui attirèrent l'attention des personnages de la cour. Déjà distingué par Nicolas I^{er}, c'est seulement sous le règne de son fils Alexandre I^{er} qu'il fut nommé en 1859 peintre officiel à la cour impériale avec gages fixes. Zichy garda cette fonction sous le règne de quatre tsars et resta attaché à la famille des Romanov jusqu'à la fin de sa vie sauf les quelques années de liberté (1874-80) qu'il passa à Londres, à Paris, en Hongrie et au Caucase. Ce poste tant convoité qui lui permit, plus tard surtout, de vivre dans une opulence relative, était-il bien à l'avantage de son développement artistique ? Voilà une question qu'il faut se poser si l'on veut étudier et critiquer l'œuvre de Zichy en toute franchise. A cette question nous croyons devoir répondre par la négative.

Métier bien absorbant, fastidieux pour un artiste hautement doué — comme le fut certainement Michel Zichy — ce rôle d'historiographe, de chroniqueur attitré des tsars. Esprit philosophe, libre-penseur avant tout, il dut sentir tout le poids de la tâche que des circonstances malencontreuses lui imposèrent : son amour-propre et peut-être son orgueil ne lui permirent point de se l'avouer. La vie brillante, étourdissante qui se déroulait autour de lui contribuait à le tromper sur ses aptitudes réelles. Assister à tous les bals de la cour, aux galas de l'Opéra, prendre part, fusil à la main, aux chasses impériales sans manquer aux grandes revues militaires, être convié à chaque festin, à chaque cérémonie, épier les gestes, cueillir les bons mots, observer les toilettes des belles dames et les poses les plus avantageuses des personnages haut placés, que de travail, que d'ennuis ! Ses admirateurs-courisans furent nombreux, la critique du tsar bienveillante. Vint Théophile Gautier avec son enthousiasme quelque peu délirant qui acheva de le griser. Quand il eut l'occasion de venir à Paris, à l'âge de quarante-cinq ans, son individualité était formée et à cette époque-là il n'était plus capable de se renouveler ; il quitta la capitale des arts avec désillusion et alla reprendre ses chaînes.

Ses tableaux à l'huile ne sont pas nombreux ; ils appartiennent à deux périodes différentes et caractérisent peu sa vraie individualité artistique qui s'exprime plutôt par l'aquarelle et le dessin. La *Douleur d'une mère*, le *Canot de sauvetage*, une grande *Descente de croix* inspirée par Rubens (tous les trois au Musée de Budapest) firent quelque bruit vers 1846-47 à Vienne et à Pest surtout à cause du jeune âge de leur auteur, qui avait à peine vingt ans. De

cette période viennoise date une charmante gouache : la *Convalescente*. Arrivé à Pétersbourg, l'artiste se voua presque exclusivement à l'aquarelle et à l'illustration au crayon ou à la plume. Le nouveau musée bolcheviste de Gatchina et plus encore celui de l'Ermitage à Leningrad gardent des centaines de ses dessins recueillis en album : couronnements, mariages, baptêmes, chasses impériales, voyages en Finlande, à Kiev, batailles en Crimée, fêtes de régiment, manœuvres ou parades militaires, visite de l'empereur Guillaume ou du schah de Perse, représentations théâtrales, innombrables menus, etc. Observateur doué d'une prodigieuse mémoire



LA CONVALESCENTE, GOUACHE (1817)

(Coll. part., Budapest.)

de peintre, il faisait rarement des croquis sur place ; dans la main de Zichy le crayon ou la plume se transformait en vraie baguette magique. Ses croquis amusants ou spirituels — genre Gavarni — furent parfois goûtés, par exemple celui du général, qui tout guindé le jour, le soir venu enlève sa perruque, ses fausses dents, ses jambes et bras articulées ; mais parfois ils excitèrent l'animosité contre l'artiste, comme ce lavis à la sépia intitulé : *Surprise ménagée au mari en campagne*, où l'on voit un officier de la garde impériale, assis près de la lampe, la tête bandée, contemplant le portrait en miniature de sa femme qu'il tient d'une main ; sur le mur d'en face le bandage enveloppant sa tête se projette en forme de cornes. Quand le dessin fut montré au tsar, Nicolas I^{er} trouva la plaisanterie déplacée, biffa le dessin d'un coup de crayon et inscrivit

en marge : « Ayez de l'esprit, mais ne soyez pas méchant, c'est vilain ».

Les dessins cynégétiques de Zichy ne furent pas moins appréciés par tous les émules de Nemrod¹; il en fit des albums pour Alexandre II en 1858. Pour se délasser il illustra le *Don Juan* de Byron en 1861, *Le Démon* de Lermontov² en 1869-74 — ce dernier le rendit très populaire en Russie —



L'USURIER, AQUARELLE (1859)

(Coll. part., Budapest.)

fit des dessins pour *Les Joyeuses commères de Windsor* (Falstaff : « Où dinerai-je », Falstaff au pain sec et à l'eau, 1872). Il exécuta aussi beaucoup de portraits à l'aquarelle du monde de la cour, diplomates, officiers, acteurs ou actrices, poètes, ou bien peignit de grandes aquarelles in-folio : genre historique, mythologique ou simplement décoratif, *l'Orgie florentine*³, *Perdue dans les steppes*, la *Dogaressa et le troubadour*, les *Juifs martyrs*, etc.), qui firent l'admiration de Théophile Gautier quand il eut l'occasion de les voir chez le marchand de tableaux Beggrov à Saint-Pétersbourg en 1858. Ayant fait la connais-

sance de Zichy au cercle

des « Vendrediens », assemblée d'une élite d'artistes russes, qui se réunissait

1. Y compris le prince de Galles (plus tard Edouard VII et roi d'Angleterre) qui l'invita aux chasses à l'ours et au cerf en Ecosse en 1871 et 1874. Nombre de ses dessins sont en possession de la famille royale d'Angleterre.

2. Selon son biographe T. Lándor, *Zichy Mihály, etc.*, Budapest, 1903, il illustra aussi plusieurs romans de Gontcharov et *Taras Bulba* de Gogol. Ce dernier publié dans *Niva* (Champ de blé), 1881.

3. *L'Orgie florentine* décrite par Gautier n'est pas identique au tableau qui se trouve au Musée de Budapest intitulé *Orgie* (époque Henri III) datant de 1875.

chaque semaine alternativement au domicile de l'un des membres, il fut tout de suite fasciné par la personnalité de l'artiste.

« Un jeune homme de trente ou trente-deux ans, aux longs cheveux blonds, retombant en boucles désordonnées, aux yeux d'un gris bleuâtre, plein de feu et d'esprit, à la barbe claire et légèrement frisée, aux traits agréables et doux, était debout près d'une table, disposant son papier, ses pinceaux à lavis et son verre d'eau ; il répondait avec un rire argentin, un vrai rire d'enfant, à une plaisanterie que venait de lui adresser un de ses camarades. C'était Zichy ».

L'artiste hongrois voulut être galant envers l'hôte illustre et improvisa une composition sur un sujet tiré du *Roi Candaule*.

« Sous la main sûre et rapide de Zichy un splendide intérieur gréco-asiatique se



LES VENDREDIENS, DESSIN AU CRAYON

créait comme par enchantement. L'Héraclide aux muscles d'athlète s'était déjà affaissé sur les coussins, et Nyssia, mince et blanche comme une statuette taillée dans une colonne de marbre de Paros, laissait tomber son dernier vêtement, geste voluptueux, rendu terrible par sa signification, car il est le signal convenu du meurtre ; le dori-phore Gygès s'avancait à pas de tigre, serrant convulsivement la froide lame contre sa poitrine. Le crayon courait sans hésitation, comme s'il eût copié un modèle invisible(1)... »

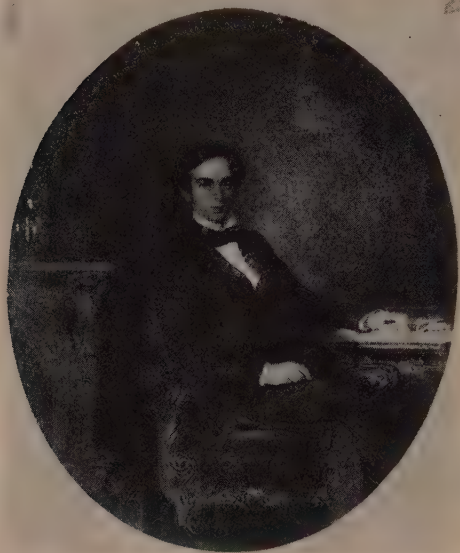
Cependant Zichy ayant relu le lendemain *Le Roi Candaule*, déchira le dessin et invita Gautier à venir le trouver chez lui « afin de lui montrer des choses plus dignes d'être vues et capables de justifier un peu la bonne opinion qu'il avait de lui ». Gautier donna un compte rendu intéressant, à la fois pittoresque et documenté, de sa visite au *Journal de Saint-Petersbourg*, puis dans *L'Artiste* à Paris, il se répandit en éloges dithyrambiques,

1. Voir Th. Gautier, *Voyage en Russie*. Paris, Charpentier, 1875.

compara Zichy à tous les grands et petits maîtres de Guardi à Goya, Bonington et Decamps jusqu'à Delacroix sans omettre Meissonier et Gustave Doré. Il prétendit que Zichy sans leur ressembler les égalait, le proclama « monstre de génie... », une des individualités les plus étonnantes qu'il ait rencontré depuis 1830, cette époque climatérique de l'art ». Gardons-nous de chercher le côté objectif dans la critique de Gautier qui était avant tout romancier et poète. Nous comprenons l'amitié qui se noua entre ces deux hommes d'impulsion ardente et de spontanéité sincère. Gautier, tout jeune, à l'atelier de Rioult, où il prit des leçons

de peinture, avait rêvé d'unir les arts plastiques à la littérature ; il s'enthousiasma pour Zichy, en qui il découvrit une âme sœur, que ses contemporains appelaient « le Prosper Mérimée du pinceau ».

L'article fort élogieux du célèbre écrivain français contribua à faire apprécier davantage à la cour les mérites du maître hongrois qui produisit sans se lasser. Bien entendu, les détracteurs ne manquèrent pas et l'intrigue commença son œuvre. Quelques artistes russes le jalouèrent pour ses succès, des gens de la cour susceptibles, froissés dans leur amour-propre par ses dessins satiriques et parfois mordants, le sommèrent, par l'intermédiaire du maître des cérémonies, le baron



PORTRAIT D'HOMME, AQUARELLE

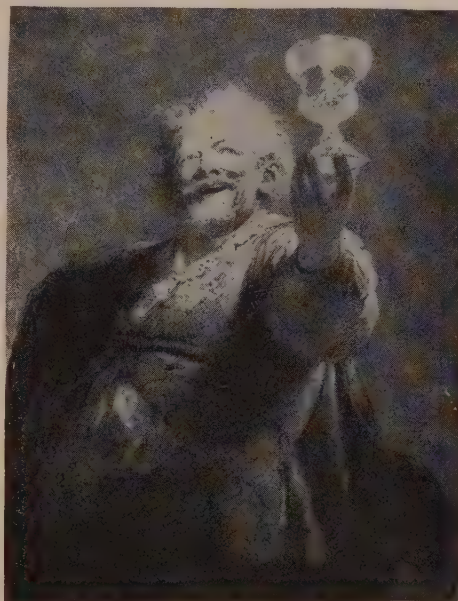
(Coll. part., Budapest.)

Lieven, de cesser ses railleries. L'artiste se fâcha et quand, après quinze ans de service, ayant déjà trois enfants et une femme à nourrir, il demanda une augmentation de gages, le baron Adlerberg lui refusa nettement, prétextant devant Alexandre II que Zichy s'était déjà engagé ailleurs. Trop orgueilleux pour se justifier, l'artiste demanda son congé et partit pour Paris, où il se fixa vers l'automne de 1874.

C'était la période ascendante du jeune Michel Munkácsy qui, favorisé par son merveilleux talent et sa bonne étoile, remportait des triomphes chaque année au Salon. Le nouveau venu, de vingt ans plus âgé que lui, allait-il lui

disputer sa gloire, voulait-il affronter à son tour le succès dans cette vaste arène si hospitalièrement ouverte aux artistes de toutes nationalités ? Très différemment doués, Munkácsy, nature primesautière, essentiellement peintre, Zichy esprit philosophe, avec, parfois, des velléités de moraliste, dessinateur avant tout, les deux artistes n'étaient point faits pour s'entendre.

L'ex-peintre du tsar fut très aimablement accueilli par la famille de son ami d'antan, et dans le salon de Judith Gautier¹ il eut l'occasion d'entrer en contact avec le monde des arts et des lettres. Il connut Victor Hugo, Dumas fils, Armand Silvestre, Jules Claretie et bien d'autres. Félicien Rops et Gustave Doré comptèrent au nombre de ses amis. Sa réputation le précédait, il n'avait besoin que de s'affirmer dans ce milieu artistique nouveau pour lui. Hélas ! Chose bien difficile, qui dépend non seulement du talent de l'artiste, mais aussi des circonstances. Zichy se mit avec rage au travail. L'histoire et la littérature française l'avaient déjà inspiré. Deux aquarelles, *Claude Frollo* et *Le fils de Titien* datent de 1873. Les deux répliques à peu près identiques de l'*Orgie* (époque Henri III et Henri IV), l'une datée 1873, l'autre 1875 (cette dernière au Musée de Budapest) sont de grandes aquarelles in-folio que Zichy avait l'habitude de recouvrir à la cire chaude pour leur donner plus d'éclat. Le sujet de ce tableau fut probablement inspiré par la pièce d'Alexandre Dumas père, *Henri III*, qu'il vit peut-être sur la scène². Une *Faveur*



FALSTAFF (1874)

(Coll. part., Budapest.)

1. Théophile Gautier était mort deux ans auparavant. Zichy, pour contribuer aux frais d'un monument funéraire qu'on voulut ériger en mémoire de son ami défunt, offrit généreusement un dessin, représentant *Une nuit de Cléopâtre*, avec la dédicace suivante : « Au souvenir de Th. Gautier, son reconnaissant ami Zichy, peintre de l'empereur de Russie, 1873 ».

2. Selon T. Lándor (*ouvr. cité*, p. 44), il fit aussi des illustrations pour *L'Affaire Clémenceau* et *Les Adieux*, de Dumas fils.

royale, qui figura à l'exposition de Bruxelles de la même année, et qui représente Henri III, offrant ses chiens favoris à un courtisan, et *Benedico vos*, où l'on voit le cardinal Richelieu, entouré de sa cour et levant sa dextre avec un geste de bénédiction avant de quitter la salle, sont également de 1873. L'*Enlèvement d'une nymphe par un satyre*, grand lavis à la sépia, dont la composition harmonieuse et le dessin très pur font penser aux plus beaux vases antiques, fut exécuté à Paris en 1874. *Falstaff* le tente encore une fois, il le représente à mi-corps levant son verre, en joyeux convive, et entonnant un air (Budapest, Coll. particulière)¹.

Sur la commande du baron Günzburg, il fit à cette époque vingt dessins à la plume pour le *Faust* de Goethe (II^e partie)² et illustra de 1876 à 1879 plusieurs vers du poète national hongrois, Alexandre Petöfi³.

Ame généreuse, imbue d'idées patriotiques et sociales, l'artiste était toujours prêt à donner son concours quand il s'agissait d'une œuvre humanitaire. Ainsi il céda une de ses aquarelles intitulée *Dis merci !* au profit des inondés de la France en 1874⁴.

Chaque année Zichy exposa ses aquarelles et dessins au *Cercle de l'Union Artistique*, fréquenté par un nombre restreint d'amateurs. Habitué à être choyé, fêté par ses admirateurs en Russie, mécontent du succès médiocre qu'il avait obtenu à Paris⁵, il voulut faire du « grand art », qui — naturellement — ne put s'exprimer que par des mètres carrés de toile.

Zichy accepta la commande du gouvernement hongrois qui lui confia en 1876 l'exécution à l'huile d'un sujet de l'histoire récente de son pays : La reine Elisabeth dépose une couronne mortuaire sur le cercueil du grand homme d'état hongrois, François Deák. D'innombrables cierges éclairent les marches d'une estrade en haut de laquelle est posé le catafalque, d'où

1. L'œuvre de Zichy est considérable, nous ne pouvons donner ici que des aperçus généraux en énumérant les pièces les plus caractéristiques, de même que nous éviterons de parler de ses dessins érotiques souvent très remarquables.

2. Douze de ces dessins ont été édités à Budapest en 1913, avec texte hongrois, par D. Rexa ; les neuf autres dessins disparurent.

3. *Petöfi összes költeményei* (Œuvre poétique complète de Petöfi). Illustré par des artistes hongrois. Budapest 1879.

4. Grâce à l'aide efficace d'Armand Gouzien, il réussit à organiser une soirée de gala à l'Opéra au profit des inondés de Szeged, le 7 juin 1879 ; en témoignage de reconnaissance il lui dédia un dessin, où l'on voit deux figures féminines amicalement enlacées symbolisant *Gallia* et *Hungaria*. Président de la Société Hongroise pour l'aide mutuelle à Paris, il remplissait ses fonctions avec un zèle, une ardeur incomparable.

5. Il eut plusieurs élèves, notamment : Maurice Réalier-Dumas et Mary Kazak (Princesse Eristoff), etc.

tombe en cascade le ruban en satin blanc de la couronne déposée par la reine. Au total une médiocre peinture historique à la Delaroche dépourvue d'intérêt artistique. Zichy, bien à tort, prit le goût des grandes compositions et de la peinture à l'huile et y persista pendant quelque temps.

Dans les ateliers de Paris on se prépara pour l'Exposition Universelle de 1878. A la section hongroise, selon l'avis de Zichy qui fit partie du



L'ORGIE (EPOQUE HENRI III), 1875

(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

jury, il ne manquait qu'un grand tableau « à la Kaulbach ». Il commit l'erreur de vouloir suppléer à cette prétendue lacune et peignit en quelques mois le *Triomphe du génie de la dévastation*, tel était le titre de la fameuse toile (5 mètres sur 6) qui devait rivaliser avec le *Milton* de son compatriote, Michel Munkácsy, et qui par la suite causa à son auteur une bien amère déception. Le tableau est un mélange de réalisme et de fantaisie : l'on voit au-dessus des nuées une espèce de Lucifer ailé incitant d'un geste bizarre l'humanité au mal : meurtre, débauche, guerre ; à gauche le tsar levant haut la double croix pour entraîner un groupe de soldats aux massacres, à droite un père de famille, en costume moyenâgeux, délaisse

sa femme et son enfant pour suivre une femme nue aux draperies flottantes qui d'un geste le magnétise, au second plan au-dessus d'une avalanche de têtes de mort paraît, assis sur son trône, le pape coiffé d'une tiare et la clef de saint Pierre dans la main, non loin de là l'empereur d'Allemagne en triomphateur satisfait observe son œuvre, tandis que dans le fond Marianne,



L'ENLÈVEMENT D'UNE NYMPHE PAR UN SATYRE

DESSIN A LA SEPIA (1874)

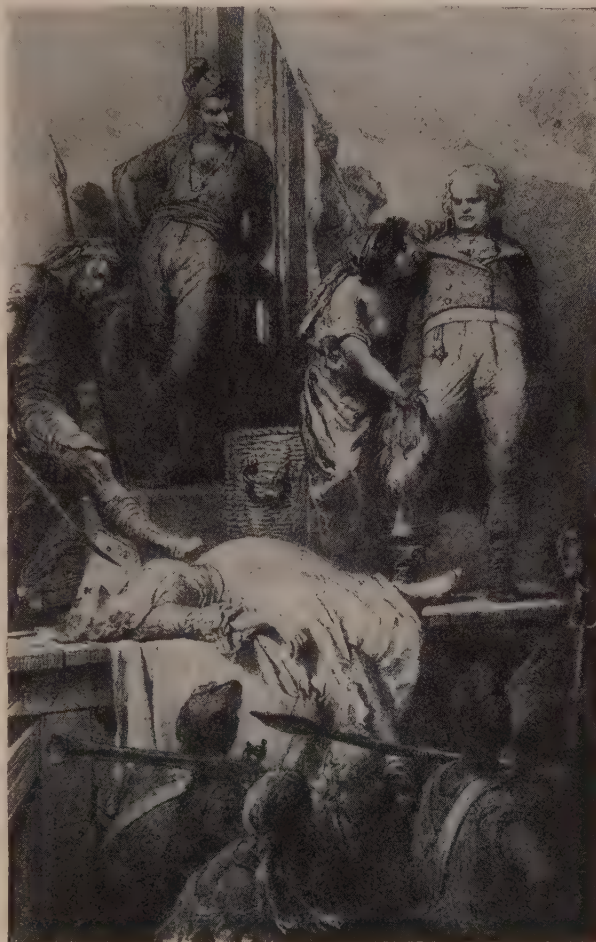
(Coll. part., Budapest.)

avec le bonnet phrygien sur la tête, incarne la République Française, symbole de l'évolution civilisatrice. La conception philosophique ou morale de l'œuvre n'est ni très profonde ni assez claire, l'exécution picturale ne manque pas d'un certain élan, mais l'ensemble est dépourvu d'unité, on n'y voit que gestes de théâtre désordonnés (aujourd'hui au dépôt du Musée des Beaux-Arts à Budapest). Au palais de l'exposition, l'artiste n'obtint pas le pan de mur qu'il convoitait, et cette première défaite fut bientôt suivie d'une seconde plus grave ; sur la demande du président du comité d'organisation français, l'artiste dut en effet retirer son œuvre avant l'ouverture.

Pour motif de cette mesure on invoqua la visite des souverains qu'on espérait avoir et qui auraient pu trouver le sujet choquant. L'affaire causa quelque scandale. Zichy se consola assez vite de cet échec, mais avec entêtement il persista dans la même voie et peignit les *Étoiles filantes* (Musée de Budapest, 1879) inspiré peut-être par un poème de Lamartine. Les *Spectres de minuit* (1879) et la *Sirène* (1880, tous les deux au Musée de Budapest ; ces deux derniers furent exécutés à Zala en Hongrie). Très

à propos un éditeur russe, Glazounov, lui proposa l'illustration d'un roman de Lermontov « Un héros de notre temps » et lui offrit 40 000 francs. Zichy accepta la proposition et décida de quitter Paris.

Nous le retrouvons en 1882 à Tiflis où il alla faire des études de mœurs pour ses illustrations d'après Lermontov et Rustaveli, poète géorgien du ^{xix}^e siècle dont il illustra (sur papier préparé) la grande épopée romanesque « Tariel, le chevalier à la peau de panthère¹ ». Replié sur lui-même, loin des combats au Salon, l'artiste entra maintenant dans son vrai domaine. A la demande du tsar Alexandre III il reprit ses fonctions à la cour, et sa vie étant assurée, il put s'adonner pleinement à l'œuvre qui convenait à son talent. Ainsi au seuil de la soixantaine il entreprit l'illustration de *La Tragédie de l'Homme*, drame philosophique en vers où l'évolution humaine est synthétisée en quinze



DANTON A L'ÉCHAFAUD

ILLUSTRATION POUR LA TRAGÉDIE DE L'HOMME

D'EMERIC MADACH

tableaux historiques par son compatriote Eugène Madách². En moins de trois ans. Zichy fit vingt compositions (75 centimètres sur 50) au

1. Publié à Pétersbourg en 1888 avec 26 illustrations. Traduit en hongrois par B. Vikár et publié avec les mêmes illustrations à Budapest en 1917.

2. *Az ember tragédiája*, Budapest, 1888. Excellente traduction française de Ch. Bigault de Casanove. Paris, *Mercure de France*, 1896.

crayon noir. Profondément médités, d'une exécution parfaite — trop parfaite peut-être — ces dessins représentent bien plus que l'expression graphique d'une œuvre poétique. En admiration devant les compositions lithographiques de Delacroix d'après *Faust*, Goethe a pu dire avec raison que l'imagination du peintre dépasse ce que la fantaisie de l'écrivain avait pu rêver. On peut dire la même chose des compositions de Zichy, elles sont d'une valeur artistique exceptionnelle. Dessinateur



ILLUSTRATION A LA SEPIA
POUR LE PERMISSIONNAIRE, DE JEAN GARAY

accompli, d'un goût très cultivé, il sut triompher de toutes les difficultés du sujet, y déploya tout son talent et sa grande science. Zichy atteint alors l'apogée de son art.

Quelques années plus tard, avec un zèle infatigable, l'artiste, presque septuagénaire, illustra encore en 1897 « *Le permissionnaire* » qui débite ses fanfaronnades à la stupéfaction des bons villageois, amusant poème épique de Jean Garay¹, et un choix de ballades de Jean Arany où il y a nombre de

1. *Az obstitos*. Voir *Garay-Emlékkönyv*, Budapest, 1898 ; *Le permissionnaire*, de son vrai nom *Háry Iános*, représente dans la littérature hongroise le type du *baron*

pages magistrales d'un caractère tout à fait personnel¹. Malheureusement l'artiste écrivit le texte lui-même ce qui ne contribua point à la perfection de l'œuvre illustrée.

La Hongrie doit à ce fils, volontairement expatrié, de puissantes interprétations de plusieurs de ses grands poètes et avec cela sous l'aspect du cosmopolitisme artistique et intellectuel, le touchant exemple d'un patriotisme fervent et généreux.

Romantique attardé, artiste toujours en effervescence, et capable de grands élans, Michel Zichy touche à tous les sujets, mais n'approfondit que ce qui l'intéresse vraiment et trouve alors des accents dignes d'un vrai maître. Il prend place dans l'histoire de l'art européen à côté d'Eugène Lami, de Gavarni, de Gustave Doré et de Menzel.



MARY, DESSIN A LA PLUME

DIDIER RÓZSAFFY

de Münchhausen, qui, après une série d'exploits invraisemblables, arrive à capturer Napoléon lui-même.

1. *Arany János balladái* (Les ballades de Jean Arany), vol. I-II, Budapest.

LA PEINTURE AU SALON DES TUILERIES



ES Salons du printemps apparaissent sous la forme d'une trinité. Deux des entités qui la composent cohabitent au Grand Palais; la troisième, qui surgit comme l'Esprit, est mobile comme celui-ci. Elle n'a pas de domicile officiel ni même de domicile fixe. Depuis quelques années, elle s'abrite — provisoirement — dans des hangars à la porte Maillot, hangars tout juste propres à faire un garage pour voitures, mais que les peintres ont baptisé Palais de Bois.

Là, depuis quelques années et toujours provisoirement, le Salon des Tuileries tient ses assises. Son caractère particulier, M. Albert Besnard, président, l'a défini. C'est, a-t-il dit, « un Salon de sélection. Il représente l'art français en ses diverses tendances, il réunit l'élite de la peinture et de la sculpture... ». Chaque président en pense autant de son groupe, avec peut-être moins de raisons, car l'on rencontre à la porte Maillot des artistes qui ne craignent pas d'exposer, en même temps, les uns à la Société des Artistes Français, les autres à la Société Nationale des Beaux-Arts. Ils y viennent de partout et comme les peintres du Salon d'Automne forment le noyau des Tuileries, si les malveillants écartent le mot de sélection, ils devront admettre celui de réunion.

Le Salon des Tuileries fonctionne sans jury. Les membres du Comité invitent les artistes qu'ils jugent dignes de cette faveur à se joindre à eux. Ce mode de procédé ne paraît pas l'emporter en vertu sur aucun autre. Il serait excellent si les artistes avaient du caractère, mais la camaraderie exerce ici, comme ailleurs, son pouvoir dissolvant et, de proche en proche, la sélection rêvée tend à devenir double et à s'annexer une sélection de médiocrités. L'amateurisme se manifeste à la porte Maillot avec une intensité plus grande qu'en n'importe quel autre lieu. Il embrasse tous les domaines, voilà tout.

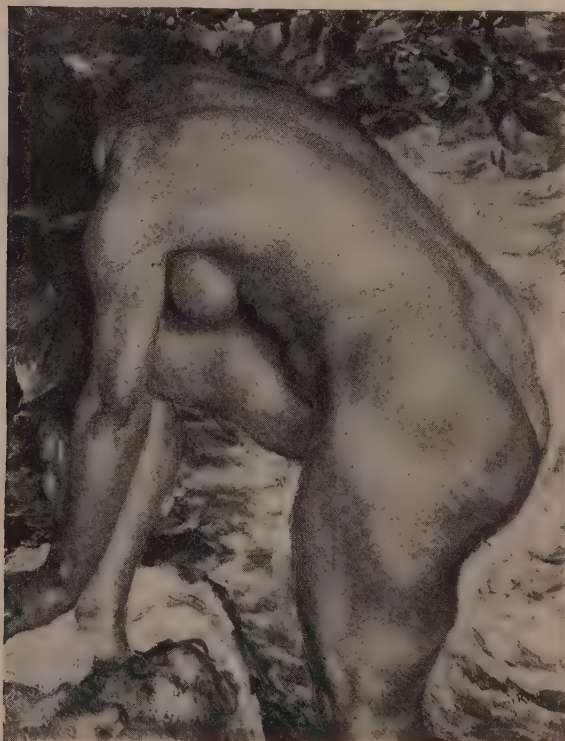
Être invité aux Tuileries, c'est aux yeux de beaucoup un diplôme d'excellence. Cela tient à ce que la plupart des artistes qui donnent le branle à la peinture contemporaine sont là réunis, de MM. Albert Besnard et Aman-Jean à MM. Henri-Matisse, Friesz, Laprade, Flandrin, Maurice Asselin, Marval, André Lhôte et quelques autres, que là, l'École des Beaux-Arts, représentée par son éminent directeur, tend au cubisme une main fraternelle. Tout cela donne au Salon des Tuileries un aspect particulier. Tandis que le groupe du Grand Palais prend figure de Conservatoire, celui-ci apparaît comme un laboratoire soucieux des dernières expériences. Au lieu de se complaire dans les modes anciennes honorées au Grand Palais, chacun s'efforce d'apparaître vêtu selon la coutume du jour. Différence, au reste, capitale et qui constitue le caractère spécial des Tuileries. Ici il y a un Salon jeune, où se pressent les jeunes tendances qu'il ne faut pas toujours confondre avec les jeunes talents.

Ajoutons encore un détail : les artistes peuvent remplacer les œuvres vendues au cours du Salon et la toile dont on a parlé aux premiers jours est souvent absente quelques semaines plus tard. Ceci impose presque l'obligation de rester dans la seule analyse du talent des peintres sans trop s'arrêter aux œuvres. C'est pour cela peut-être que le catalogue apparaît incomplet et mal fait. On ne peut s'y fier, même en ce qui concerne le nombre de peintures inscrites après chaque nom. Il ne renseigne à peu près exactement que sur un détail : le nom et l'adresse du peintre.

Venus de points divers, les jeunes gens sont ici plus nombreux qu'en tout autre salon printanier. Faut-il en citer quelques-uns dont l'âge oscille autour de la trentième année et ne dépasse guère, pour les plus âgés, que de cinq ans ce stade fatidique ? On peut saluer, parmi les talents étrangers, MM. Gritchenko et Terechkowitz ; parmi les belles promesses françaises, MM. René Thomsen, Henri Cheval, Maurice Brianchon, Legueult, Le Molt et, de proche en proche, Roland Oudot, André Thomas, Louis Riou qui, groupés auprès de leurs aînés, donnent à ce Salon son aspect vivant, animé et renouvelé. Car il suffit d'assez peu de peintres pour prêter vie à un salon et on aurait tort d'exiger un nombre impossible à réunir avec des éléments de qualité.

M. Gritchenko apporte dans ses œuvres une sorte de romantisme fougueux qui étreint la nature avec passion, étend la mer sous les nuages, fait surgir ses rives lointaines en apostrophes à la fois douces et véhémentes, se mêle aux choses pour mieux les posséder et les recréer avec une ardeur juvénile. On a accroché ses tableaux — paysages et nature-mortes — auprès des toiles de M. Henri-Matisse. Ils supportent sans défaillance le redoutable voisinage que le placement leur imposa et ceci n'est pas un mince éloge.

M. Terechkowitz doit surtout aux portrait les succès qu'il a rencontrés. Il excelle à intéresser au personnage, le choisissant pittoresque ou minable, poursuivant son expression en toute sincérité sans nul souci de flatterie. Une certaine mélancolie se dégage de ses tableaux : paysages ou portraits. L'artiste ne se jette pas joyeusement dans la Nature, il en aime les couleurs et sa beauté sans jamais perdre la sensation que tout peut lui être ravi. Peintre doué d'ailleurs et de qui l'on est en droit de beaucoup attendre encore.



Phot. Eichacker.

NU, PAR M. LOUIS RIOU

Nous ne trouvons pas chez les jeunes artistes français cette exaltation un peu sauvage qu'apportent, dans des sens différents, les artistes russes susnommés. Chez les nôtres, c'est la mesure qui l'emporte. M. René Thomsen n'a envoyé cette année que des paysages, émus, recueillis, où l'air circule et unit les divers plans. Tout charme réside dans le sentiment qu'ils reflètent, aucun attrait sensuel : la matière picturale elle-même paraît réduite à sa plus simple expression, sans cesser d'être nuancée et variée. Elle n'appesantit pas, elle effleure, mais, ici encore, l'artiste aime la couleur et ne craint pas ses exaltations.

M. Henri Cheval se complait plus aux mystères du clair-obscur. Une chaude atmosphère baigne ses figures : portraits divers d'une vérité expressive empruntée à la vie retracée simplement, en ses apparences coutumières et sans que l'artiste montre nul désir de farder ce qui est beau de par son existence même.

M. Maurice Brianchon : des bords de Seine apaisés, calmes, où les ombres sont douces et les lumières caressantes, où l'eau reflète le ciel, l'absorbe avec tendresse, se pare de la magie glissante des nuages. Un coin de cirque ambulante, en plein air : les chevaux sont beaux, fringants, bien étrillés,

l'écuyère est jolie en ses atours fanés ; chacun, homme ou animal, est à son rôle, sans pose et sans jaillance et, sur le tout, l'ombre chaude des arbres apporte une note d'intimité à cet après-midi de fête.

M. Le Molt : des fleurs dans l'ombre intime d'une pièce, des corps abandonnés peints avec un

joli sentiment des valeurs.

M. Le Gueult : des paysages solidement charpentés, où les verts s'unissent, se relient en tons sobres ; deux nus d'une aimable souplesse, tableaux où parfois le peintre se laisse aller à des violences un peu factices mais qui ne manquent pas de charme. M. Roland Oudot : la noble ambition d'une toile à nombreux personnages : une course de taureaux, avec des acteurs et des animaux un peu lourds dans une lumière ensoleillée et poussiéreuse qui assure l'unité du tableau. M. André Thomas : des paysages clairs, quelques figures où l'artiste se souvient des joies méridionales de Renoir et montre, en manifestant ce souvenir, de belles qualités personnelles. M. Jean Berque apporte moins de fougue en sa technique, la figure l'attire plus que le paysage : sa figure de femme aux grands yeux calmes est d'une plaisante arabesque et d'une couleur distinguée qui concou-

rent à l'expression de rêveuse mélancolie de ce portrait. Parmi les œuvres de ces jeunes gens encore, les aquarelles de M. Etienne Ret apportent de jolies taches et les dessins de M. Bouneau ont de belles qualités guettées sournoisement par un maniérisme qui tourne à la formule.



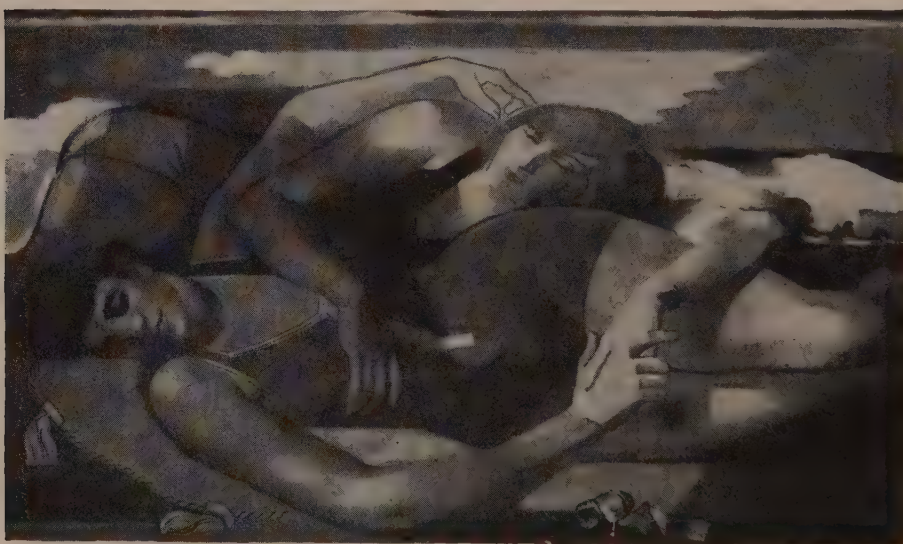
Phot. Poplin.

PORTRAIT DE JEUNE FILLE

PAR M. HENRI CHEVAL

Entre ces jeunes apports, il ne faut oublier ni les solides et vigoureux portraits de M. Echevin : une vieille, fidèle à sa capote d'ancienne mode provinciale, une blonde halée par le grand soleil campagnard, tableaux attrayants qui accompagnent un sonore paysage, ni les figures ingénues de M. Arapoff, ni les marines composées avec un art parfait par M. Medgyès qui groupe les voiliers comme les danseuses d'un ballet.

Ainsi, de proche en proche, on arrive à l'envoi de M. Gabriel Fournier : des fleurs, des fruits d'élégante présentation, un paysage ensoleillé, calme et clair, devant lequel on respire à pleins poumons ; puis, ce sont les toiles où M. André Fraye exprime son amour profond de la mer dans quoi se



Phot. Marc Vaux.

BAIGNEUSES, PAR M. ANDRÉ LHÔTE

reflètent les villes méridionales. Les vagues apparaissent soulevées par le mistral, battues, tumultueuses dans le port de *Marseille* ; elles sont apaisées, calmes et bleues, associées à l'élégance des *Yachts dans le port de Cannes*, partout diverses, nuancées, en chaudes harmonies où s'affirment les qualités d'un vrai peintre. Puis c'est M. Vergé-Sarrat qui apporte à la peinture ses qualités de graveur et dresse un Orient où les hommes au long d'un mur, en plein soleil, déroulent une frise antique, des paysages où le ciel est léger avec ses transparences bleues, où le sol mélange les verts aux roses en des dégradations caressantes. M. Lucien Mainssieux, dont les toiles en leur sobriété sont d'une rare et subtile richesse, exprime, en écartant tout superflu, la pleine beauté des paysages qu'il décrit. Puis c'est M. André Lhôte qui reste, malgré que certains en puissent avoir, associé

à toutes recherches lumineuses, avec un langage plus elliptique, plus condensé que celui de ses voisins. Ses deux baigneuses sur *La Plage* mêlent leurs jeunes corps et les lignes et couleurs concourent à un rythme préconçu et quelque peu arbitraire. M. André Lhôte reste fidèle à des théories dont l'application lui est personnelle. Il donne à ses tableaux un caractère particulier, un peu hermétique peut-être, éloigné des élans fougueux et passionnés mais d'un profond sentiment qui exprime à merveille la pensée de l'artiste et montre, ici, tout le calme abandon du repos et du sommeil.

A ces diverses toiles que domine la recherche lumineuse, à d'autres qui leur sont plus ou moins apparentées comme celles de MM. Vives-Apy et Carrera, faut-il donner comme grand patron M. Henri-Matisse ? Quel magnifique coloriste que ce peintre ! Nul comme lui n'a su assembler en des harmonies aussi pleines, aussi sonores, aussi somptueuses, les bleus, les verts, les rouges en leur pureté originelle et leur hardiesse plénrière. Son

apparente spontanéité est le fruit de longues méditations et d'ardentes recherches. Variations sur un même thème, ses *Odalisques* dans un même intérieur, sont également souples, charnelles et languides. Elles sont également une fête pour les yeux et s'il est permis de préférer aux autres l'*Odalisque étendue*, on ne saurait dénier à aucune le charme attrayant et magique de la couleur. On conçoit que l'originalité d'Henri-Matisse le désigne comme cible à certaines incompréhensions et qu'une récente campagne, qui ne mérite que dédain, ait tenté d'abaisser son talent ainsi que



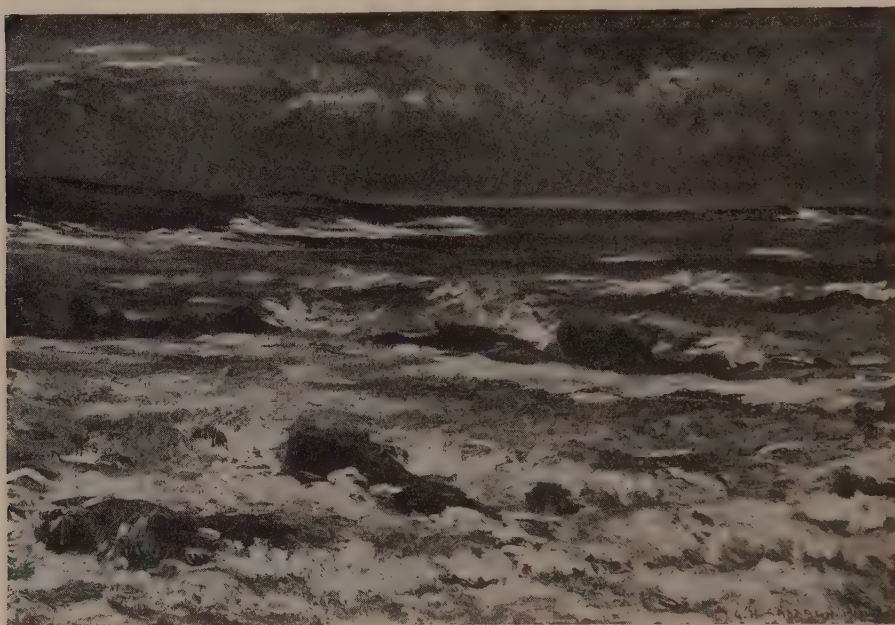
Phot. Roseman.

ODALISQUE, PAR M. HENRI-MATISSE

ceux de M. Raoul Dufy et de M. Dunoyer de Segonzac, d'une originalité également incontestable.

*
* *

Les élans passionnés et fougueux tenant du romantisme ne se montrent pas dans la peinture de Henri-Matisse, classique avant tout. Ils se présentent par contre dans les tableaux de M. Othon Friesz, mais sous cette apparente frénésie règne un ordre souverain qui dicte les attitudes des femmes réunies



TEMPÊTE A PLOUMANACH, PAR M. G. H. SABBAGH

Auprès d'un canapé comme il ordonne les masses d'où surgissent deux aspects du *Port de Toulon*, vigoureux, intenses et graves. Ils existent aussi, plus libres, plus abandonnés, dans les paysages de M. Vlaminck, aux tons sourds et profonds. On les rencontre, ces élans vigoureux, virils et maîtrisés, dans les paysages de Provence de M. René Seyssaud lequel, en une pâte onctueuse et sensuelle, exprime, avec une sorte d'amour sauvage, la beauté des amandiers en fleurs, des vignes qui tracent leurs lignes régulières sur la terre brune, des arbres que caresse en son coucher le soleil qui décline. Et n'est-ce pas un sentiment romantique celui qui inspire à M. Georges Desvallières l'image de ces saints austères, de ce Dieu redoutable invitant au devoir parmi les couleurs ténébreuses, *Cartons pour les vitraux de*

l'Ossuaire de Douaumont ? M. Desvallières apparaît semblable à l'ange de Baudelaire qui châtie autant qu'il aime. Il est

De ceux dont le cœur dit : « Que béni soit ton fouet,
Seigneur ! que la douleur, ô Père, soit bénie !... »

tandis que M. Maurice Denis, qu'il faut bien lui opposer puisque tous deux traitent les mêmes sujets et que tous deux sont les guides et les chefs du jeune mouvement qui rénove le décor religieux, que M. Maurice Denis tend vers une douceur de plus en plus grande et vers les tons les plus tendres pour relater les scènes évangéliques et rendre familière *La Pêche miraculeuse* étalée aux pieds de Jésus, non point dans l'âpre Galilée, mais en un coin de plage bretonne proche des rochers roses, sous un ciel azuré.

L'attrait du Salon des Tuileries — il ne faut pas craindre de le répéter — c'est sa diversité, c'est que toutes les tendances s'y côtoient, c'est qu'il apparaît comme l'illustration du plus vivant chapitre de l'art contemporain. M. G.-H. Sabbagh, épris de l'Océan, surtout en ses aspects tragiques, alors que le ciel abaisse ses nuages gris et lourds au-dessus des eaux courroucées expose, à côté d'une *Marine* aux lignes amples et aux tons orageux, un vivant portrait de vieillard : une simple tête d'où s'élèvent, comme les restes d'une flamme qui persiste dans le regard, de légers cheveux blancs. Effigie nerveuse, nerveusement tracée à quoi, par le jeu des contrastes, on peut opposer les calmes et placides figures paysannes de M. Louis Charlot. Celui-ci reste fidèle à ses types morvandiaux : un *Braconnier à l'affût*, une *Bergère aux rochers*, des *Hêtres sur la montagne*. Il affirme la persistance et la force qu'ont, sur la plupart des artistes, les visions enfantines, et toujours il revient à son pays natal et à ses rêves premiers.

Cela, on peut le dire aussi de M. Utrillo : Montmartre et sa banlieue lui dictent sans cesse des paysages urbains où les mesures transfigurées se parent de tons de pierres précieuses et où les arbres malingres sont recréés, embellis par un songe enfantin et naïf.

M. Maurice Asselin montre la persistance des traditions dans la peinture française. C'est l'esprit des Le Nain, de Chardin qui renaît dans ses toiles. La calme douceur du foyer, l'enveloppement familial, voilà ce que rappellent dans la chaude intimité des couleurs harmonisées, ses jeunes filles, au travail, attentives et graves, ou lisant dans un livre, fenêtre ouverte sur des rêves paisibles. Maurice Asselin, un des rares artistes qui exposent au Salon avec persistance des tableaux de figures, fait oublier à certains le paysagiste ému à qui nous devons de nombreuses toiles et de nombreuses aquarelles qui célèbrent les campagnes françaises, mais c'est une erreur de les dissocier de son œuvre : l'artiste s'exprime avec la même âme dans les divers sujets qu'il traite.

L'envoi aux Tuileries de M. Charles Guérin résume ses tendances : paysages décoratifs avec des personnages, presque toujours coins de parcs où passent des femmes à crinolines ou figures vigoureusement modelées dans des tons clairs où dominent roses, verts et bleus, et qui semblent régis, par cette idée qu'exprimait Ingres disant que le temps doit collaborer à la couleur et que seul il amène le tableau à son harmonie parfaite.



RÊVE DE PETITE FILLE, PAR M^{me} MARVAL

Si M. Charles Guérin apparaît tel un prosateur, M. Pierre Laprade surgit comme un poète qui partout laisse deviner dans son œuvre une présence féminine et la fait rarement surgir. Coins discrets d'appartements où une main soigneuse a ordonné les fleurs posées auprès de vieilles reliures, coins de fenêtres entrebaillées sur la campagne, frais jardins où le sable autant que les gazons garde le cher reflet des pas qui les foulèrent, voilà ce que célèbre en sa peinture M. Pierre Laprade. Tout proche, M. Charles Lacoste décrit avec une délicatesse qui effleure sans jamais s'appesantir, qui caresse plus qu'elle

ne touche, les prairies, les étangs et les bois unis au ciel dans la clarté lumineuse du jour ; M^{me} Jacqueline Marval, dans une apothéose de gaité, apporte des gerbes fleuries, fait ranger une file d'adolescentes vêtues de robes rose, fleurs qui se meuvent, plus fraîches que les fleurs d'aucun jardin, appel à la joie de vivre dans un monde où tout peut être magnifié, où tout peut apparaître joyeux et beau pour qui sait regarder et voir comme regarde et voit M^{me} Marval.

Oui, la liste est longue, même en s'arrêtant seulement aux principaux,

des peintres réunis sur les cimes du Palais de Bois. M. Jules Flandrin y apparaît comme l'un des rares qui aiment l'ampleur des horizons déroulés au lointain. Influence des premières sensations ? Peut-être, puisque M. Flandrin, né à Grenoble, a passé son enfance devant les grands paysages alpestres qu'il a d'ailleurs maintes fois reproduits, mais influence persistante



« ARCADES », PAR M. LURÇAT

et qui pousse l'artiste à chercher dans Rome, non point seulement tel ou tel détail pittoresque, mais encore tel ensemble que peut, d'un point choisi, séduire le regard qui l'embrasse.

Et puis d'autres encore : M. Gernez fidèle d'une part aux paysages d'Honfleur et d'autre part aux visions intimes qui font apparaître cet artiste comme imprégné des traditions servies par M. Vuillard ; M. Quizet qui retrace le charme qu'ont à ses yeux les faubourgs parisiens ; M. Whidhopfl qui, dans une grande et décorative nature-morte, orchestre avec un rare

bonheur les blancs les plus variés : blancs des linges, des fleurs, des plumages ; M. Céria et M. Gerbaud, M. Savreux et M. Bossardt, Mmes Levitzka, Valentine Prax, Baraduc, Madeleine Vaury, Andrée Joubert, Magdeleine Dayot, et M. Sureda fidèle à l'idéal qui le porte à célébrer les types algériens, et M. Iser, et M. Simon Levy, et M. Tobeen, et tous ceux dont il conviendrait sans doute, en bonne justice, d'étudier l'effort en ses derniers résultats, s'il ne fallait se borner et si la sélection des Tuileries n'imposait une arbitraire sélection.

A l'extrémité des baraquements on a accroché les tableaux cubistes. La plupart apparaissent comme les redites de chansons connues, à part toutefois le grand tableau de M. Lurçat avec des personnages orientaux, simplifiés, synthétisés, tableau d'un beau et viril coloriste qui a droit à des éloges sympathiques.

Et ceux qui ont groupé tout cela, ceux qui sont les pères de ce Salon dernier en date : M. Albert Besnard et M. Aman-Jean tiennent dignement place auprès de leurs cadets. Leurs œuvres restent imprégnées de cet amour de la jeunesse et de la vie qui les poussa à fonder cette société et à réapparaître dans la bataille artistique qu'à vrai dire ils n'ont jamais quittée. La belle leçon de conscience et de beauté qu'ils donnent ainsi peut servir de conclusion à cette rapide esquisse des œuvres qui, aux divers salons du printemps, résument l'effort artistique d'une année. N'en cherchons point une autre qui, auprès de celle-ci, apparaîtrait inutile et oiseuse.

RENÉ-JEAN



TABLEAUX QUI PASSENT



DEPUIS le mois de mars dernier, voici les ouvrages dignes de remarque passés en vente publique à l'hôtel de la rue Drouot, que tantôt le défaut de catalogue, tantôt des mentions erronées ou incomplètes auront dérobés aux historiens de l'art.

Le 30 mars, M^e Maurice Carpentier a vendu un petit tableau de peu de mérite quant à l'art, mais précieux comme souvenir historique. C'était un bouquet de fleurs, de 25 centimètres sur 20, signé : *Marie Caroline de Bourbon*. Le propriétaire avait dû croire à un auteur quelconque, car le cartel portait seulement : *M. C. de Bourbon*. Il s'agissait cependant de la duchesse de Berri, née Bourbon-Naples, belle-fille de Charles X, et qui fut mère du comte de Chambord, grande protectrice des arts, célèbre par les collections qu'elle avait réunies aux Tuileries et au château de Rosny.

La vente avait lieu sans catalogue, et même sans expert. Un autre tableau remarquable, précieux par le talent, s'y trouvait : 60 centimètres sur 80, représentant un tronc d'arbre et des plantes au ras du sol, œuvre probablement de Desportes ou d'Oudry, étude pour l'accessoire champêtre de quelque nature morte ou tableau d'animaux.

Le 21 avril, M^e Desvougues a vendu un tableau de 70 centimètres sur 50, qui représentait *Vénus et l'Amour*. Le cartel portait le nom du Corrège. Il était de l'école anglaise, de l'un des peintres qui travaillaient autour de Reynolds et à son exemple, d'un mérite au reste fort moyen. Mais l'intérêt pour un amateur de ces ouvrages, qui passent rarement en France, est de montrer les sources diverses auxquelles puisait cette école : tantôt Louis Carrache, tantôt Titien, tantôt Rembrandt, tantôt Corrège, et les mêlant le plus souvent.

Une recherche des tableaux de l'école de Fontainebleau a beaucoup à faire des Flamands, qui comptèrent au nombre de ses plus zélés disciples. Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, la France fixa les moins habiles. Un tableau de *Diane et Actéon*, vendu le 23 avril par M^e Foye, me semble émaner de ceux-là, n^o 101 du catalogue, 1^m38 sur 2^m01. Il était faible, mais agréable : l'influence du Primitice y était

sensible, et encore plus les traditions de chaude couleur des Pays-Bas. Le paysage était celui des Lucas Gassel, des Vroom et des Coninxloo. J'aurais un nom à mettre que je chercherais dans les plus inconnus des copistes qui, sous le règne de Charles IX, fréquentèrent le château : Aper Fransen ou Denis d'Utrecht.

Un tableau qui passait en vente le 30 avril, par les soins de M^e Grard, n^o 65 du catalogue, dimensions environ 40 centimètres sur 60, mérite une mention comme œuvre de Dominique Doncre, qui vécut à Arras au temps de la Révolution et fut ami de Lebon et de Robespierre. Il représentait *le Mauvais fils*. Un père fait à son fils, qui ne l'écoute pas, la leçon en désignant une inscription placée dans le fond du tableau et que je n'ai pu lire. Cependant voici la signature avec la date, que le catalogue omettait : *D. Doncre pinxit 1818. Inventé et peint à l'âge de 75 ans*.

On a peine à comprendre que deux tableaux vendus le 2 mai, par le ministère de M^e Desvougues, sous le commun n^o 6 du catalogue, l'aient été comme ouvrages de Michel Boyer, peintre français né en 1668, mort en 1724. Ce qui ajoute à l'erreur un véritable piège à l'adresse des historiens de l'art qui consulteront ce catalogue, est qu'il porte que les deux compositions étaient « monogrammées ». Elles représentaient l'une une *Partie de cartes*, l'autre une *Réunion de famille*. La première seule portait, non pas un monogramme, mais des initiales en cette sorte : *NE* liés, un point, puis *B* suivi d'un *9* aveugle ou d'une grosse virgule. Cela ne fait pas Michel Boyer. Michel Boyer peignit l'architecture ; il collabora avec Watteau. L'auteur de ces deux tableaux, faiblement traités dans le genre hollandais, est apparemment quelque maître des Pays-Bas, peu connu et méritant peu de l'être. Les dimensions étaient : 43 cm. 1/2 sur 56 cm. 1/2.

Le 11 mai, M^e Mauger a vendu, sans expert, un petit tableau signé des initiales d'Octave Tassaert, joli échantillon des talents de ce maître. Une femme s'essuie au sortir du bain, dans un paysage, avec une négresse à ses côtés. Au n^o 232 du catalogue, dressé par lui de l'œuvre du maître, Prost énumère toutes les baigneuses issues de sa main, qu'il hésite à identifier. Je ne vois dans cette liste que celle-ci : *Après le bain*, qui peut convenir à notre tableau, et qui, je pense, est aussi désigné comme *Sortie du bain* au n^o 192 et comme *le Bain* au n^o 200. Ce serait dans ce catalogue trois fois le même tableau, passé à la vente Baroilhet en 1855, exposé à Marseille en 1858, et repassé dans une vente M... en 1863. Un passage extrait par Prost d'un article de Marius Chaumelin sur l'exposition de Marseille, s'exprime ainsi : « La baigneuse à demi-nue est d'un modelé admirable ; la négresse placée à côté d'elle, présente des tons chauds qui contrastent avec la fraîcheur de coloris du beau corps de sa maîtresse ». Cette description engage à reconnaître formellement le tableau qui vient d'être vendu, obscurément et sous l'anonyme.

Les dessins des maîtres du XVIII^e siècle voient monter constamment leurs prix. Encore faut-il qu'on les reconnaisse. Un a passé, sans nom d'artiste, le 25 mai, vendu par M^e Boissard, qui est de Fragonard assurément. Plume et bistre : des ruines, un arc de triomphe, que le tablier d'un pont dérobe en partie aux regards, des bergers traversant à gué la rivière. La lumière passe sous l'arche et frappe quelques figures à contre-jour. Le reste plonge dans la demi-teinte. Le dessin portait le n^o 53. Il mesure 24 centimètres sur 16. Il était désigné simplement comme École Française. Il a fait 2 500 francs.

La collection Danlos, vendue le 6 juin par M^e Lair Dubreuil, a fait sortir deux

pièces qui, sous le nom de Boucher, ne pouvaient manquer de faire de gros prix à savoir le portrait des deux filles de l'artiste que Bonnet a gravés en manière de pastel. Voici dans quels termes le catalogue en affirmait l'authenticité :

« D'après une note qui nous est communiquée, ce pastel et le suivant ont été acquis par l'auteur du *Peintre Graveur français continué* (M. Prosper de Baudicour) à l'âge de seize ans, sur les conseils de son maître de dessin, Pierre Lélou, élève de Boucher, *qui lui certifie* qu'ils étaient bien de la main de son maître les lui ayant vu dessiner. Ces pastels ne sont pas ceux que Bonnet a gravés aux crayons de couleur et qui sont datés de 1757, mais des répliques que le peintre en fit neuf ans plus tard, en 1766 ».

En effet, cette date était inscrite sur l'un des deux pastels en même temps que la signature de l'artiste, laquelle cependant n'a pas paru si certaine que l'on ne se soit cru obligé d'alléguer d'autres preuves de l'authenticité des pièces. Or il est sûr que ces preuves sont très faibles. Car en supposant que la tradition laissée par M. Prosper de Baudicour à ses enfants n'eût subi dans sa mémoire aucune altération, qu'est-ce qui prouve que Lélou lui-même ne confondait pas ses souvenirs, ou même qu'il parlait sincèrement ? Aucun historien de l'art n'admettra qu'une tradition portée à travers plus de cent cinquante ans par trois personnes, dont deux au moins parlaient de souvenir, puisse établir une certitude. Venant à l'examen des pièces, je crois rendre service à ceux qui écriront l'histoire du peintre, en les avertissant qu'on n'y trouvait rien qui ressemblât au dessin ni à l'exécution de Boucher.

Le 8 juin s'est vendu par les mains de M^e Roger Walther un numéro ainsi couché au catalogue : « *Titien* (d'après), Saint Sébastien, saint Pierre, trois autres saints et une sainte. *Gravure en noir* ». En effet la gravure n'était pas en couleur. De plus elle était sur bois. Enfin c'était l'épreuve d'une de ces précieuses planches qui furent gravées à Venise par les ouvriers de cet art sous la direction du Titien même. Il s'agissait du registre inférieur du tableau du maître qui est au Vatican et qu'on connaît sous le nom de *Saint Sébastien*. Ce bas de tableau a été gravé deux fois, une fois par un anonyme, une autre fois par André Andreani. Il s'agissait de la première de ces estampes, dans laquelle la tête du saint Sébastien est refaite sur un morceau de bois dont l'encoche se reconnaît dans l'épreuve. Probablement le Titien lui-même avait ordonné cette correction. Ce rare ouvrage fut mis sur table à dix francs. Il en a fait six cent vingt, ce qui est peu de chose encore.

Un portrait d'homme vendu le 9 par M^e Lair Dubreuil, mérite je crois une mention. Il portait le n^o 45 de la vente et on le donnait à Mercier. Hauteur, 0^m76; Largeur, 0^m60. C'était le portrait d'un Anglais, et quoique Mercier ait été à Londres, je ne le crois pas de sa main. Je suis comme assuré que c'est une œuvre de Jervas, et je le note ici comme tel. Il était très bien peint et en parfait état.

Un groupe a été vendu le 25 juin par M^e Couturier, salle 13, c'est-à-dire au rez-de-chaussée de l'hôtel. On l'a mis sur table à cinquante francs. Cependant les plus grands talents y étaient empreints. Assurément c'est l'œuvre d'un maître. Il est en terre cuite de 60 centimètres de hauteur, et comporte deux figures : celle d'un héros levant un bras et de l'autre tenant un glaive, et celle d'un fleuve assis à ses pieds. L'époque attestée par le style est le règne de Louis XVI. Conforme au resserrement de discipline antique qui se faisait sentir alors, il a en outre tous les caractères des productions de l'ancienne Académie.

Le 28 juin, sous le n^o 18 du catalogue, M^e Doublot a vendu un portrait qualifié

Jeune princesse et que je crois plutôt un jeune prince, tenant un œillet, avec cette inscription que le catalogue omet : *Meines Alters 6 jar 8 monat a° 1628*. Suivaient L S en monogramme, qui peut-être est celui du peintre. L'ouvrage était médiocre, les dimensions 40 centimètres sur 32.

Le 29, dans une vente sans catalogue, passait, M^e Boisnard, commissaire-priseur, un bas-relief de marbre blanc, Apollon et plusieurs figures ; 45 centimètres environ sur 50, avec ces mots tracés en noir à la marge : *G. Varf* (ou *Vars*) *Napoli*. J'ignore ce nom d'artiste, que peut-être je lis mal. Il n'est pas italien, mais plutôt allemand, quoique le signataire résidât à Naples, au milieu des antiquités que l'Allemagne n'était pas la dernière à imiter en ce temps-là.

LOUIS DIMIER



BIBLIOGRAPHIE

Paul MONCEAUX. — **Saint Martin**, récits de Sulpice Sévère. Paris, Payot, 1927. In-8, 256 p., 8 pl.

Au lieu de composer, après tant d'autres, une nouvelle biographie de saint Martin, M. Monceaux a écrit une excellente traduction de la vie, plus célèbre que connue, de Sulpice Sévère; il y a joint la traduction de trois lettres et de trois dialogues du même auteur concernant le même saint. Et il a fait précéder le tout d'une substantielle introduction où il étudie parallèlement les sources de la biographie du saint, cette vie elle-même, la physionomie et le rôle religieux de l'apôtre des Gaules, enfin sa « survivance ». C'est dans ce dernier chapitre surtout que nos lecteurs trouveront des pages intéressantes, leurs études préférées. P. 45 et suiv. Histoire sommaire de la basilique de Saint-Martin, à qui l'écroulement récent de la « tour de Charlemagne » vient de rendre tant d'actualité (la petite abside conservée dans la crypte inférieure de l'église actuelle appartiendrait à la basilique du ^{ve} siècle). P. 60 et suiv. Saint Martin dans l'art : sujet immense — nul saint ne fut plus populaire au Moyen Âge — que l'auteur n'a pu qu'esquisser (voir aussi le *Saint Martin* de Henri Martin dans la collection *L'Art et les Saints*) et qui mériterait une monographie complète. Le livre est illustré de huit bons hors texte reproduisant les belles et curieuses fresques de Simone Martini dans l'église basse d'Assise.

T. R.

Museum of fine arts, Boston :

I. **Catalogue of greek and roman sculpture** by L.-D. CASKEY. Harvard Univ. Press, 1925. In-4°, 234 p. ;

II. **Jaina paintings and manuscripts** by Ananda K. COOMARA-SWAMY. *Ibid.* 1924. In-4°, 78 p., 39 pl. (en simili).

I

Les origines de la collection des marbres antiques du Musée de Boston remontent, si je ne me trompe, aux environs de l'an 1880 où le musée naissant reçut plusieurs fragments importants provenant d'Égypte (Apollon archaïque de Naukratis) et du temple d'Assos. Mais la période la plus féconde en enrichissements fut celle de 1895 à 1904 où des acquisitions « systématiques » furent dirigées par Warren et Marshall, grâce à des legs ou subventions de particuliers généreux. Depuis lors le flot s'est ralenti, mais n'a pas baissé en qualité, et l'ensemble constitue une collection limitée en nombre (134 pièces) mais remarquable par le choix et par la proportion des originaux grecs (59 pièces) et tout à fait à l'honneur de ses créateurs. Parmi ces originaux il y a des morceaux de premier ordre et déjà célèbres : le lion de Perachova (n° 10), la stèle funéraire d'un cavalier de Thèbes (n° 12), le relief de Boston, pendant du relief Ludovisi, et sur la provenance bien connue duquel le catalogue s'exprime avec une réticence souriante¹ (n° 17), la tête de Zeus de Mylasa (n° 25), souvenir édulcoré du Zeus de Phidias, la charmante tête d'Aphrodite « Pallis » (n° 28) et la gracieuse tête de Chios (n° 29), la belle tête de bélier (n° 39). Je m'arrête car il faudrait presque tout citer. La série romaine possède aussi des morceaux notables, comme le portrait n° 108 où l'on reconnaît un moulage pris sur le vif. Le catalogue de M. Caskey est un modèle de précision, d'information abondante, de prudence et de bon sens ; en outre, admirablement illustré. Je ne crois pas qu'aucune collection d'antiques en possède de pareil.

1. En 1908, à la veille de son acquisition, le prince B., possesseur du pendant demandait à Usener et à moi combien (de lires) nous estimions le « trône Ludovisi ».

II

Le jaïnisme, frère puîné du bouddhisme et qui compte encore de nombreux adhérents dans l'Inde occidentale, a produit une abondante littérature de manuscrits enluminés, dont les meilleurs appartiennent aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles; plus tard l'influence radjpoute et mongole se fait sentir. L'enluminure jaïniste est essentiellement narrative comme la littérature de contes, de légendes, d'épopées qu'elle accompagne; c'est un art de symboles, clair, brillant et décoratif, mais où l'observation de la nature ne joue qu'un faible rôle. On en jugera assez bien par les copieuses reproductions de ce catalogue, extraites des 32 manuscrits de la collection. La longue introduction apprend sur les origines du jaïnisme, ses principales légendes, sa littérature et son art, tout ce qu'il est nécessaire de connaître, et même davantage.

T. R.

La Peinture au Musée du Louvre, sous la direction de Jean Guiffrey. *L'Illustration*, (s. d.). In-8° jésus :

École italienne XIII^e-XV^e siècles, par L. HAUTECŒUR, 110 p., 103 pl.;

École française XVII^e siècle, par Pierre MARCEL et Ch. TERRASSE, 84 p., 80 pl.

En attendant que le Musée de peinture du Louvre possède un véritable catalogue scientifique (mais ce jour viendra-t-il jamais ?) la belle publication de *L'Illustration* est un très utile complément des « petits » catalogues exacts, mais un peu secs, dont la série se renouvelle peu à peu si heureusement. Les deux nouveaux fascicules que nous annonçons sont parmi les plus intéressants qui aient paru. Signalons en particulier l'introduction substantielle et très personnelle de M. Hauteœur les reproductions à grande échelle, vraiment précieuses, du *détail* du Couronnement de la Vierge de l'Angelico, de la Vierge aux saints de Lippi, des fresques de Botticelli, de la Visitation de Ghirlandajo (M. Hauteœur écrit *Grillandajo*), etc. L'abondance des reproductions a pour conséquence que l'image est souvent

fort éloignée du texte descriptif; cet inconvénient n'est qu'atténué par l'indication, sur la légende, de la page où l'on trouvera ce texte. On n'éprouvera pas la même joie artistique à feuilleter le volume consacré au siècle de Louis XIV, mais ce n'est pas la faute des auteurs dont les commentaires sont toujours judicieux et bien informés. Cependant je n'admets pas du tout avec M. Pierre Marcel que Poussin ne doive rien (p. ix) aux Italiens « de son temps »; il doit au contraire beaucoup aux Carrache, un peu plus âgés. Je ne comprend pas non plus que l'introduction s'occupe de Rigaud et de Largillière (*sic*), alors que leurs tableaux paraissent réservés pour un autre fascicule.

T. R.

Franz BOLL et Carl BEZOLD. — **Stern Glaube und Stern Deutung**. 3^e Auflage. Leipzig. J. Teubner, 1926. In-8°, 212 p., 20 pl.

Ce livre, dû à la collaboration de deux spécialistes éminents, est devenu immédiatement classique. Après leur disparition prématurée (1923 et 1924), W. Gundel a « procuré » cette 3^e édition mise à jour avec beaucoup de discrétion. Si nous la signalons à l'attention des lecteurs de la *Gazette*, c'est parce que une connaissance au moins sommaire de l'astrologie est nécessaire pour l'intelligence d'une quantité de monuments figurés de toutes les époques. L'ouvrage traite en trois chapitres de l'astrologie babylonienne, classique, et médiévale-moderne; puis des éléments du ciel figuré, des méthodes d'interprétation astrale, du « sens » de l'astrologie. Il n'y a pas de notes sous le texte, mais les *Nachträge* et *Zusätze*, dont une table spéciale eût été la bienvenue, donnent de multiples éclaircissements de détail, et renseignent sur l'état des problèmes. Outre quelques figures réparties dans le texte, 41 images réunies en 20 planches reproduisent des monuments de toute époque relatifs à l'astrologie, entre autre une des fresques de Cosimo Tura au palais de Schifanoia (Ferrare) dont Warburg a reconnu le véritable caractère. On y voit le « signe » du Taureau avec ses trois *décans*, et au-dessus Vénus (dont la

« maison » est dans cette constellation) sur un char traîné, non par des cygnes, comme le disent les auteurs (p. 61), mais par deux chevaux blancs.

T. R.

AL. BUSSNIOCEANU. — **Un ciclo di affreschi del secolo XI.** (Ephemeris Dacoromana. II). Roma, Libreria di Scienze e Lettere (1926). In-8°, 65 p.

Il s'agit des fresques du XI^e siècle qui décorent S. Urbano alla Caffarella, hors la porte S. Sébastien, à Rome, ancien temple dédié par Hérode Atticus à sa femme Annia Regilla et transformé ultérieurement en édifice chrétien. Ces fresques, très abîmées et retouchées, sont loin d'être inconnues; elles ont été copiées deux fois au XVIII^e siècle, et les copies de 1634 (dues aux soins du cardinal Francesco Barberini) sont très consciencieuses: Wilpert en a déjà reproduit trois morceaux. L'étude très serrée, très approfondie qu'a faite le jeune savant roumain de ce cycle de 36 compositions (tirées de l'histoire évangélique et de celle de différents martyrs) montre un art encore enlisé dans la tradition byzantine, mais qui sous l'influence d'une heureuse ignorance et d'un sentiment populaire renaissant cherche déjà à s'émanciper par plus de liberté dans les gestes, le groupement des figures, etc. Le paysage est nul.

T. R.

JEAN BABELON. — **La Médaille et les médailleurs.** Paris, Payot, 1927, in-8 carré, 236 p., 32 pl.

M. Jean Babelon a hérité de son père, entre autres qualités, un rare talent d'exposition et de vulgarisation au sens le moins vulgaire du mot, dont témoigne une fois de plus ce petit ouvrage, d'une lecture très agréable et reposant sur une science solide, doublée d'un goût fin et sûr. Si, comme de juste, l'histoire de la médaille française en occupe la plus grande partie, des chapitres intéressants, et au courant des dernières découvertes, sont consacrés aux origines médiévales (l'auteur

cependant ne rend pas justice à l'esthétique des monnaies gothiques, p. 73), à la médaille italienne et germanique, enfin à la médaille contemporaine; M. Babelon se montre peut-être un peu sévère pour l'art savant et délicat d'un Roty et d'un Chaplain. J'approuve d'ailleurs pleinement sa condamnation de la médaille anecdotique, des médailles à perspective exagérée et cette phrase si juste et si bien frappée (p. 223) « la puissance d'évocation d'un accessoire bien choisi dépasse celle de toute une scène méticuleusement narrée ». Excellente aussi la recommandation aux graveurs de préparer le modèle à l'échelle de la future médaille sans recourir au tour à réduire, excellente, mais qui a peu de chances d'être écoutée. Les planches, placées un peu au hasard, mais dont il faut louer le choix, l'ordonnance, l'exécution (par Catala), offrent la particularité notable d'avoir été photographiées sur les originaux du Cabinet de France et non, comme d'ordinaire, sur des moulages. La reproduction fidèle des luisants, de la patine et jusqu'aux tares du métal leur donne un aspect singulièrement vivant et artistique¹.

T. R.

DELACRE et LAVALLÉE. — **Dessins de maîtres anciens.** Paris, Vanoest, 1927, 96 p., 48 pl. hors-texte en héliotypie.

Les dessins sont les confidences des maîtres: ils nous initient au secret de leur art, au travail de leur pensée, au progrès de leurs recherches et par là nous font entrer, mieux encore que l'étude et l'analyse de leurs tableaux achevés, dans leur intimité. C'est pourquoi nous ne saurions trop remercier les auteurs de ce magnifique recueil de divulguer, pour notre instruction et notre délectation, ces précieuses confidences,

1. Il n'y a pas d'index et la correction des épreuves n'a pas été irréprochable.

Qu'est-ce que la « guerre de France » de 1812 (p. 219) et comment M. Babelon a-t-il pu voir un *vers* (p. 209) dans la légende de la médaille du Métro :

Jovis erepto fulmine per inferna cecidit Promethei genus?

C'est trop généraliser que d'écrire (p. 25) que les coins monétaires des Anciens étaient « en fer sommairement trempé ». Les coins grecs sont pour la plupart en bronze. François I^{er} fut-il vraiment « le plus beau des rois de France? » (p. 65). Les *Guldengroschen* sont-ils des *thalers*? (p. 101).

enfouies dans les bibliothèques publiques ou dans les portefeuilles des collectionneurs ; ils reprennent ainsi la tradition de la *Société de reproduction des dessins de maîtres* dont l'œuvre brillamment inaugurée avant la guerre a été depuis si fâcheusement interrompue.

En 48 planches, d'une exécution parfaite, MM. Delacre et Lavallée font défiler sous nos yeux un choix très varié de maîtres et de petits-maîtres de toutes les écoles : Italiens, Espagnols, Flamands, Hollandais et Français. Ils ont commencé par puiser tout naturellement, l'un dans sa propre collection, l'autre dans le fonds très riche et encore insuffisamment connu de la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, qui a recueilli les magnifiques donations de His de la Salle et d'Armand Valton. Les autres pièces sont empruntées pour la plupart au Musée Jacquemart-André de Paris, au Musée Wicar, de Lille, et à la collection de Grez du musée de Bruxelles. Des notices courtes, mais substantielles, indiquant le sujet, le procédé, les dimensions, la provenance et l'emplacement actuel et discutant, s'il y a lieu, l'attribution, accompagnent chaque dessin.

Souhaitons que ce volume soit suivi de beaucoup d'autres et forme la tête d'une série qui rendrait les plus grands services aux historiens de l'art.

LOUIS RÉAU

Hubert GILLOT, professeur à l'Université de Strasbourg, — **E. Delacroix. L'homme, Ses idées, Son œuvre.** Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg. Paris, Les Belles-Lettres, 95, boulevard Raspail, 1928.

M. Hubert Gillot a lu attentivement le « Journal » de Delacroix. « Les confidences du « Journal », écrit-il dans son *Avant-propos*, sont là, qui nous incitent à entrer dans l'intimité de l'homme et éclairent d'un jour définitif sa physionomie en nous livrant le plus mobile, le plus intime d'une personnalité multiple, hautement significative et complète ». C'est donc une sorte de « biographie intellectuelle » que veut écrire M. Hubert Gillot. La première part y revient au peintre lui-même puisque, dans le volume en question, les citations sont extrêmement

abondantes et que l'auteur nous renvoie perpétuellement au texte de Delacroix.

M. Hubert Gillot nous présente donc successivement, en classant et en systématisant les éléments essentiels du « Journal » de Delacroix : 1° L'homme et ses idées sur la vie ; 2° Le penseur, avec ses jugements sur la littérature et sur l'art ; 3° Le créateur, ses idées et son œuvre.

Que Delacroix ait été une sorte d'Hamlet, qu'il ait eu, comme le personnage shakespearien, une vision « pessimiste » de la vie, qu'il ait connu le fameux « mal de vivre », c'est ce que son « Journal » nous dit à chaque page. N'insistons pas sur le côté vraiment trop connu de son caractère et de son temps. Ce qui est plus intéressant ici, c'est l'idée que Delacroix s'est faite, avec les classiques allemands et avec tant de romantiques allemands ou français, de la « maîtrise de soi », des limites qu'il faut savoir s'imposer à soi-même, de l'opposition, fondamentale, chez tout grand artiste, entre l'enthousiasme et la raison. Non qu'il nous dise rien de neuf sur ce point, mais il a vu ce problème avec une grande netteté, comme Maurice Barrès le verra plus tard. Si bien que la distinction entre classicisme et romantisme est fort sujette à caution et que, chez nombre de romantiques comme chez les classiques, on trouve la même recherche passionnée de l'équilibre entre la passion et la raison. L'expérience des romantiques fut plus vaste, plus universelle, moins strictement personnelle que celles des classiques. Au fond, ce sont des classiques qui ont plus de peine que leurs devanciers à se limiter, à atteindre la maîtrise souveraine de leur génie, des classiques moins sincères par là même que les classiques proprement dits.

Passons sur les jugements curieux que Delacroix porte sur l'antiquité, la littérature française des XVII^e et XVIII^e siècles, sur la littérature anglaise, encore qu'on puisse s'étonner, à bon droit, de voir ce romantique préférer Voltaire à Rousseau ! Mais pourquoi pas, étant donné ce que nous venons de dire ? Passons encore sur ses idées concernant la littérature de son temps et surtout l'histoire des arts. Dans la troisième partie de son étude, M. Hubert Gillot revient sur le « classicisme » de Delacroix, sur le problème de la création artistique, sans éviter d'ailleurs de regretta-

bles répétitions, puisque ce problème est abordé à la fin de la première partie. Mais nous sommes de son avis quand il met en évidence la vanité des classifications routinières. Delacroix est évidemment trop grand pour ne pas être au-dessus des formules et des écoles. Il fut un « passionné » et un « raisonnable », et c'est par là qu'il fut grand. Et il a pu écrire ce mot qui le résume. « C'est la réunion de ces deux facultés, l'imagination et la raison, qui fait les hommes exceptionnels ».

Sachons gré à M. Hubert Gillot d'avoir sorti Delacroix de définitions et de formules décédées. Du moment où il emprunte au peintre lui-même les éléments de sa démonstration, nous n'avons rien à dire. Je lui reprocherai seulement d'avoir entrelardé son texte propre de citations par trop nombreuses et par trop abondantes qui font penser à une anthologie munie de raccords indispensables plutôt qu'à un véritable exposé systématique. J'eusse préféré un texte lié, ramassé, soit avec des citations en notes, soit, si possible, avec le texte du « Journal » lui-même, publié en deuxième partie, intégralement ou par fragments classés avec soin.

E. VERMEIL

RENÉ-JEAN. — **Maurice Asselin.** Paris, Crès, 1928. In-8, 72 p., 78 grav.

Parmi les innombrables études dédiées sans le moindre discernement à la louange de tous les artistes contemporains et où s'étale trop souvent la phraseologie la plus creuse, on est heureux de pouvoir signaler, comme une heureuse exception, les pages consacrées par M. René-Jean à l'œuvre de Maurice Asselin. C'est le témoignage d'un ami sans doute, mais d'un ami discret qui ne force pas la note, qui répugne aux procédés grossiers de réclame dont use et abuse certaine presse artistique. En quelques touches, il indique le tempérament, la formation de l'artiste ; il nous introduit dans son intimité ; il nous fait aimer la sincérité, la ferveur grave de ses interprétations du paysage et du nu où les formes, réduites à l'essentiel, sont cernées de traits nets comme les plombs d'un vitrail,

L. R.

Edmond PILON. — **Constance Mayer** (Les petits maîtres français). In-8, 134 p., 16 grav. Paris, Delpeuch, 1927.

Une nouvelle collection de monographies d'artistes vient de naître. Une de plus dira-t-on. Cette exclamation résignée serait dans le cas présent tout à fait injuste ; car le mérite indiscutable de cette série d'études, réservée aux *petits maîtres français*, est précisément de ne pas faire double emploi avec les innombrables collections consacrées aux *grands artistes*, aux *artistes célèbres*. Le goût des petits maîtres classiques ou romantiques, attesté par le succès de nombreuses expositions, s'est considérablement développé depuis une dizaine d'années. On peut donc dire que cette entreprise vient à son heure et qu'elle comblera une véritable lacune.

M. Louis Thomas, qui a pris l'initiative et assumé la direction de cette collection, a eu la main heureuse en s'adressant pour l'inaugurer à M. Edmond Pilon, qui a exploré dans tous les sens l'art et la société du XVIII^e siècle et dont les qualités de psychologue, de confesseur rétrospectif pouvaient se déployer tout à leur aise dans l'analyse d'une des « peintresses » les plus captivantes du commencement du siècle dernier : M^{lle} Constance Mayer, l'élève et l'amie de Prud'hon. L'attrait et aussi la difficulté de cette étude consistent surtout, comme le dit l'auteur lui-même dans sa préface, à faire le départ dans cette personnalité de reflet, entre ce qui lui appartient en propre et ce qui est emprunté à son maître. La femme ardente, ombrageuse, jalouse jusqu'au suicide, est plus aisée à définir que l'artiste.

Nous nous permettons de signaler à l'auteur deux légères inexactitudes qui se sont glissées dans son exposé. M^{me} Labille-Guiard ne s'est pas remariée, après son divorce « avec un nommé Guiard », comme il est dit p. 11 ; c'est au contraire après avoir divorcé avec Guiard, son premier mari, qu'elle épousa le peintre Vincent. Quant à Prud'hon, il n'avait pas reçu de ses parents les prénoms de Pierre-Paul (p. 27) : c'est seulement après son mariage qu'il ajouta à son prénom de Pierre celui de Paul, sans doute en souvenir de Rubens, en même temps qu'il intercalait

dans son nom d'origine : *Prudon* un h et une apostrophe.

L. R.

André-Charles COPPIER. — **L'Énigme de la Segnatura. Raphaël et le Sodoma.** Paris, H. Floury, 1928. In-4°, 80 p. et de nombreuses gravures,

Vasari rapporte que lorsque Jules II (en 1509) confia à Raphaël la décoration de la chambre de la Signature, il lui ordonna d'effacer les peintures déjà commencées par le Sodoma. Raphaël, dans sa « gentillesse », aurait cependant laissé subsister quelques ornements du *soffite*, de la main de son prédécesseur.

M. Coppier croit que la « gentillesse » de Raphaël serait allée beaucoup plus loin. Les huit figures ou compositions, qui occupent au *soffite* des cadres rectangulaires ou ronds, seraient toutes dues à Sodoma. A Sodoma aussi toute la fresque du *Parnasse* et toute la rangée supérieure (architecture comprise) de l'*École d'Athènes* : seul le plan inférieur aurait été entièrement refait par Raphaël. Les portraits conjugués des deux peintures, à droite de la composition, seraient comme une signature collective.

A l'appui de cette thèse sensationnelle, M. Coppier apporte surtout des arguments de style, des analyses de détail qui lui permettent de retrouver dans les parties énumérées la manière voluptueuse et rapide, artificielle et séductrice du Sodoma, connue par des ouvrages incontestés¹ et qui contraste avec

le style plus vigoureux, plus serré, plus voisin de la technique du portrait qui caractérise les œuvres originales de Raphaël, comme l'admirable *Dispute* et les frontons de la même salle. Il rappelle également que le nom de Raphaël, pour la chambre de la Signature (où, par parenthèse, Vasari ne mit probablement jamais les pieds) ne figure dans les comptes du Vatican qu'à partir de 1513. Enfin, si le monogramme de Raphaël (RVS) se lit deux fois dans la partie authentique de l'*École d'Athènes*, les lettres GIR ou AGGAI V dans un S transversal, qu'on rencontre dans les galons brodés de certaines figures du *Parnasse*, désigneraient le Sodoma (Giovanni Antonio Iacobi Razzi (?) di Verza di Savoia).

Laissant de côté ce dernier argument qui paraît très faible (le Sodoma s'appelait Bazzi, non Razzi), on ne saurait négliger les particularités de facture et de dessin signalées par un observateur aussi averti que M. Coppier. Reste à savoir si elles permettent réellement de répartir les grandes fresques entre deux artistes différents, ou si elles attestent seulement une évolution (très rapide, comme toute sa carrière) dans le style fresquiste de Raphaël. Remercions en tout cas M. Coppier d'avoir rappelé l'attention des critiques et des simples amateurs sur le détail de ces peintures magnifiques, plus vantées que réellement connues, et d'avoir « illustré » ses observations pénétrantes par des photographies de détail à grande échelle, d'une beauté et d'un intérêt surprenants.

T. R.



L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.

GALERIE GEORGES GIROUX

43, Boulevard du Régent, BRUXELLES

LES LUNDI 15, MARDI 16 ET MERCREDI 17 OCTOBRE 1928

Vente aux Enchères publiques des importantes

Collections Otto O'Meara

TABLEAUX ANCIENS

Très beaux primitifs italiens du XIV^e siècle (Duccio, Taddeo Gaddi, etc.), flamands, allemands et espagnols des XV^e et XVI^e siècles. — Œuvres capitales du XVII^e siècle (Snyders, D. De Coninck, N. Berghem, Zurbaran, etc.) et du XVIII^e siècle (D. Tiepolo, Paul Barbier, Watteau de Lille, Lagrenée, etc.).

SCULPTURES DE LA RENAISSANCE

Œuvres en bronze de la Renaissance italienne, parmi lesquelles une célèbre statuette de Gerolamo Campagna (Voir *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1922), et en bois du XVII^e siècle espagnol.

ICONES RUSSES

Collection unique de plus de deux-cents icônes peintes, de toutes les époques et de toutes les écoles et notamment des pièces rarissimes de l'école de Novgorod du XIV^e siècle et de l'école de Moscou du XV^e siècle. — Croix et encolpyons en bronze, laiton, cuivre, la plupart ornés d'émaux, et parmi lesquels de nombreuses pièces byzantines du VII^e siècle, etc.

OBJETS D'ART

Bronzes chinois et thibétains. — Objets persans. — Faïences hispano-mauresques. — Cantonnières et tentures en tapisserie fine d'Aubusson. — Broderies persanes, etc., etc.

Le Catalogue, un très beau volume de 300 pages avec des planches hors texte en phototypie et plus de 150 illustrations, est envoyé par la GALERIE GEORGES GIROUX, 43, Boulevard du Régent, BRUXELLES

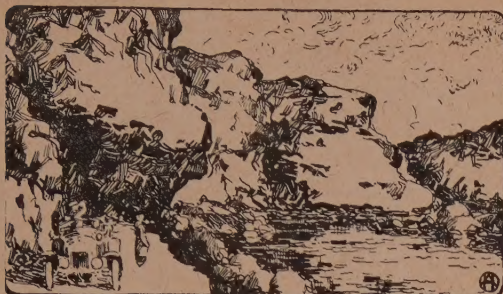
PRIX : 10 Belgas (Soit 50 Francs belges.)



Allez en Bretagne, terre des Légendes et des Pardons.

(Renseignements gratuits aux Bureaux de Tourisme des gares de PARIS-SAINT-LAZARE
et MONTPARNASSE et aux Bureaux de renseignements de toutes les gares du réseau.)

CHEMIN de FER de PARIS à ORLÉANS



LES EYZIES (Dordogne).— Gorge d'Enfer.

Entre la Loire et la Garonne

Le Réseau d'Orléans dessert, entre la Loire et la Garonne, une série de vieilles provinces où l'on peut voir de grandes cathédrales : Bourges, Angoulême, Bordeaux, Périgueux, Limoges, Cahors, Rodez, Albi ; des villes d'art comme Bourges, Poitiers ou Toulouse et de vieilles bourgades comme Uzerche, Najac ou Rocamadour ; enfin une capitale préhistorique, les Eyzies. Bordeaux (paquebots pour le Maroc, le Sénégal et l'Amérique du Sud) se recommande également par son grand port.

En été, circuits automobiles au départ de Brive, de Rocamadour, des Eyzies, etc...

Pour tous renseignements, consulter le *Livret Guide officiel* de la Compagnie d'Orléans.

CHEMINS DE FER DE L'EST

Relations entre la FRANCE, l'ITALIE, l'AUTRICHE, la YOUGOSLAVIE, la HONGRIE et la ROUMANIE.

A PARTIR DU 7 OCTOBRE

La compagnie de l'Est, de concert avec les Chemins de Fer Fédéraux Suisses et Autrichiens, a décidé de maintenir dans ses éléments essentiels l'organisation mise en vigueur depuis le 15 Mai dernier pour les relations rapides de Paris dans la matinée vers la Suisse et ses au-delà, vers l'Italie, le Tyrol, l'Autriche, la Yougoslavie, la Hongrie et la Roumanie.

Mais, par suite du changement d'heure, le rapide de toutes classes quittant Paris à 7 h. 30 pour Bâle aura son départ avancé à 7 h. à partir du 7 octobre ; il arrivera à Bâle à 13 h. 14 (heure Europe occidentale), et continuera à comporter des voitures directes pour Vienne (3^e cl.), pour Bucarest (1^{re} et 2^e cl.) via Vienne et Budapest, pour Belgrade (2^e et 3^e cl.) et pour Milan (1^{re} et 2^e cl.) via Chiasso, avec arrivée à Milan le même soir à 22 h. 25.

Wagon-restaurant de Paris à Bâle.

A partir du 7 octobre également, un nouveau train, réservé aux voyageurs de 1^{re} et 2^e classes, partira de Paris à 9 h. 45 pour Bâle, où il arrivera à 17 h. (Heure Europe occidentale). Il assurera pendant l'hiver les relations qu'établissait l'été le train Suisse-Vosges-Rapide, quittant Paris à 10 h. 45. Sa composition comportera un wagon-restaurant et des voitures directes pour Epinal (arr. 16 h. 09) et pour Budapest (arr. le lendemain à 21 h. 40).

Le rapide partant de Paris pour Belfort et Bâle à 12 h. 30 aura son départ avancé à Midi ; il assurera avec Bar-sur-Aube, Chaumont, Chalindrey, Vitrey, Jussey, Port-d'Atelier et Epinal, les relations qui s'établissaient au moyen du train quittant Paris à 11 h. 40 et qui cessera de circuler jusqu'au 15 mai 1929.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

Billets d'aller et retour individuels à prix réduits pour les stations balnéaires, thermales et climatiques du Réseau P.L.M.

Toutes les gares des grands réseaux français délivrent, du 1^{er} juin au 30 septembre, des billets d'aller et retour individuels à prix réduits pour les principales stations balnéaires de la Côte d'Azur. On peut également se procurer dans ces gares, du 1^{er} mai au 25 juin et du 20 août au 30 septembre, des billets d'aller et retour individuels à prix réduits pour les principales stations thermales et climatiques P.L.M. Dans les deux cas, le voyage doit comporter un parcours simple d'au moins 300 kilom. en 1^{re} et 2^e classes, d'au moins 500 kilom. en 3^e classe. L'itinéraire du voyage de retour peut être différent de celui du voyage d'aller.

La réduction est de 25 % en 1^{re} classe, de 20 % en 2^e classe pour un trajet simple de 300 kilom., de 30 % en 1^{re} classe et de 25 % en 2^e classe pour un parcours simple de 600 kilom. Elle est de 20 % pour un parcours simple d'au moins 500 kilom. en 3^e classe. La validité des billets est de 33 jours. Pour les billets de stations balnéaires seulement, elle peut être prolongée deux fois de 30 jours moyennant un supplément de 10 % du prix du billet pour chaque prolongation, mais elle ne peut dépasser la date du 5 novembre. Dans tous les cas, les titulaires de billets individuels doivent effectuer leur voyage de retour, au plus tôt, après un délai de 12 jours compté du jour de départ, ce jour compris.

LES AFFICHES ILLUSTRÉES

des Chemins de Fer de l'État

Soucieux de mettre en valeur les admirables régions desservies par leurs lignes, les Chemins de fer de l'Etat, depuis plus de vingt ans, ont su présenter les plus beaux sites et les plus beaux monuments de Normandie, de Bretagne et du Sud-Ouest, en des tableaux merveilleux qui ont obtenu le plus vif succès auprès des collectionneurs.

Poursuivant leur effort, ils viennent de faire éditer une nouvelle série de sept affiches illustrées, d'un caractère tout à fait artistique, dont la désignation suit :

Rivières Normandes : La Charentonne (environs de Bernay) ;

Le Château de Laval ;

Dinan, rue de l'Horloge ;

La Côte d'Emeraude (Cap Fréhel) ;

Les Sables-d'Olonne ;

Saint-Jean-d'Angély (ses monuments) ;

Londres (Saint-Paul et la Tamise).

Ces affiches, ainsi que celles dont la réserve n'est pas encore épuisée, sont mises en vente au prix de 5 francs l'exemplaire.

Elles sont adressées, à domicile, contre l'envoi préalable de leur valeur en mandat-carte.

Ajouter le prix du colis postal pour les recevoir sous rouleau.

Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

Une liste détaillée des affiches pouvant être vendues est envoyée à toute personne qui en fait la demande au Service de la Publicité des Chemins de fer de l'Etat, 20, rue de Rome, à Paris (8^e).

LE BURLINGTON MAGAZINE

POUR CONNAISSEURS



Fondé en 1903

Le BURLINGTON MAGAZINE est indispensable à tous ceux qui s'intéressent à l'Art.

Il s'occupe de toutes les formes de l'art, ancien ou moderne.

Ses collaborateurs comptent parmi les meilleurs savants du monde entier.

Ses dimensions et la qualité de ses illustrations l'ont maintenu pendant un quart de siècle parmi les meilleures revues d'art.

Le champ de ses études est vaste et comprend :

Architecture, Armes, Bronzes, Tapis orientaux, Porcelaines de Chine, Broderies de tout genre, Gravures, Vitraux, Miniatures, Céramique, Peinture, Sculpture, Tapissieries, Mobilier, etc.

PUBLICATION ILLUSTRÉE PARAISSANT TOUS LES MOIS : 2^s 6^d

Abonnement	Angleterre	32 shillings.	} franco.
Annuel	Étranger	35 —	
(avec index)	États-Unis d'Amérique.	9 dollars.	

Les Monographies du BURLINGTON MAGAZINE :

1. CHINESE ART (publié en 1925) (L'Art Chinois)

Introduction à l'étude de la Peinture, de la Céramique, des arts textiles, du Bronze, de la Sculpture, du Jade, etc., par Roger Fry, Laurence Bynion, Bernard Rackham, A. F. Kendrick, W. Perceval Yetts, Oswald Siren et W. W. Winkworth, 150 illustrations en couleur et en noir, accompagné de cartes, de planches de marques et de caractères chinois, etc. Cet ouvrage est épuisé, mais on peut en rechercher des exemplaires sur demande

2. SPANISH ART (Actuel^{mt} en vente) (L'Art Espagnol)

Introduction à l'étude de l'architecture, de la Peinture, de la Sculpture, des arts textiles, des arts du bois et du métal par R. R. Tatlock, Royall Tulley, Sir Charles Holmes, H. Isherwood Kay, Geoffrey Webb, A. F. Kendrick, A. van de Put, Bernard Rackham, Bernard Bevan et Pedro de Artinano. Illustré par plus de 120 planches en photogravure et 9 en couleur, donnant la reproduction de 230 œuvres d'art, avec bibliographie et cartes. Prix 42 Shillings, port 2 Shillings six pence

Prospectus illustré adressé sur demande.

Le BURLINGTON MAGAZINE est en vente :

PARIS : BRENTANO'S, 37, avenue de l'Opéra

LONDON : Bank Buildings, 16^a, St-James street, S. W. 1

NEW-YORK : BRENTANO'S, 1, West 47 street

— E. WEYHE, 794, Lexington avenue

Chicago, Washington : BRENTANO'S inc

Florence : B. SEEGER, 20, via Tornabuoni

Amsterdam : J. G. ROBBERS, Singel, 151

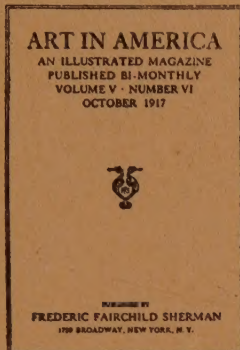
ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.80 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



Peintures Vénitiennes en Amérique

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

Essais sur la Peinture Siennoise

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollar, franco : 6 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »
(New-York Times.)

Collection des Artistes Américains

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité.

	Prix en dollars
ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark.	20 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox.	20 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr..	20 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfeld.	15 »
CINQUANTE PEINTURES de Inness.	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin.	25 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant.	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frédéric Sherman.	25 »

Peintres Américains d'Hier et d'Aujourd'hui

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

Paysagistes et Portraitistes d'Amérique

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »
(Detroit Free Press.)

Les dernières Années de Michel-Ange

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 10 dollars.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »
(New-York Times.)

Initiations

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 6 d. 65.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »
(The Review.)

GALERIE

BRUNNER

11, Rue Royale — PARIS

Spécialité de
TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & C^{IE}
8, Place Vendôme, 8
PARIS
Tableaux de Maîtres

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, Pharmacie, 12, B^e Bonne-Nouvelle, Paris.

La Beauté du Teint

La Souplesse de la Peau

:: sont obtenues ::
par l'emploi de la

CRÈME DE LAININE VIGIER

PHARMACIE VIGIER

12, Boulevard Bonne-Nouvelle, PARIS

DEMOTTE

OBJETS D'ART
EDITIONS D'ART

PARIS
27 RUE DE BERRI

NEW YORK
25 EAST 78TH STREET